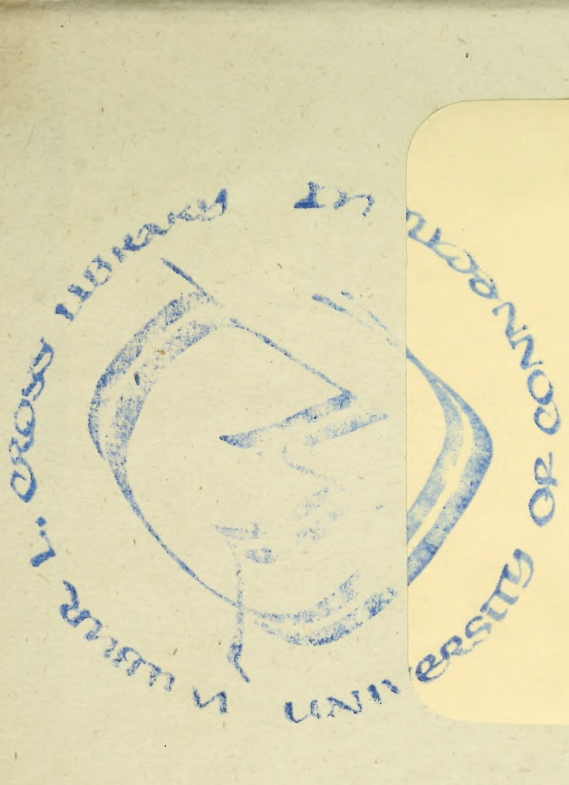
PT/134/E7/B7



„Schön ist, was gefällt."

Am 2ten April 811. Augusti.

PT
134
.E7
B7
183

Die

ästhetisch gebildete

Dame.

Oder:

Das für Frauen Wissenswertheste

aus dem Gebiete

der

Ästhetik.

In zwei Büchern.

Von

J. K. Braun Ritter von Braunthal.

Karl Johann Braun von Braunth

Wien.

Gedruckt und im Verlage bei Carl Gerold.

1830.

Inhalt.

Vorrede . . . . . Seite VII

Erstes Buch.

Ästhetik.

In sieben Abtheilungen.

Erste Abtheilung. Über das Schöne.
Ästhetik. Was ist schön? Wie wird das Schöne eingetheilt? Die Quelle des Schönen.
Seite 3 — 15.

Zweite Abtheilung. Die Kunst.
Genie und Talent. Was ist die Kunst? Kunstprincip.
Seite 16 — 27.

Dritte Abtheilung. Antike Kunst.
Seele der Antike. Plastik oder Objectivität. Das Fatum der Griechen.
Seite 28 — 37.

Vierte Abtheilung. Romantik.
Seite 38 — 44.

Fünfte Abtheilung. Neueste Kunst.
Seite 45 — 49.

Sechste Abtheilung. Poesie.
Seite 50 — 56.

Siebente Abtheilung. Von den besondern Erscheinungen und Wirkungen der Kunst.

Das Pathos. Das Erhabene. Das Interessante. Das Wunderbare. Das Tragische. Das Komische. Besondere Arten des Komischen. Das Lächerliche. Das Drollige. Posse. Das Burleske. Das Grotteske. Die Caricatur. Humor.

Seite 57 — 80.

Zweites Buch.

Poetik oder Theorie der Dichtkunst.

In vier Abtheilungen.

Erste Abtheilung. Von der Dichtkunst.

Poetik. Ursprung der Dichtkunst. Eintheilung der Poesie.

Seite 83 — 86.

Zweite Abtheilung. Lyrische Poesie.

Wesen der Lyrik. Lyrische Dichtungarten. Hymne. Ode. Lied. Dithyrambe. Fantasie. Elegie. Epigramm. Satyre. Lehrgedicht. Naturdichter. Manier. Methode. Styl.

Seite 87 — 100.

Dritte Abtheilung. Das Drama.

Vom Drama überhaupt. Dramatische Dichtungarten. Trauerspiel. Schauspiel. Melodram. Lustspiel. Oper.

Seite 101 — 112.

Vierte Abtheilung. Epische Poesie.

Wesen des Epischen. Epische Dichtungarten. Die Epopöie. Epos oder Heldengedicht. Romanze und Ballade. Der Roman. Die Novelle und Erzählung.

Seite 113 — 119.

Anhang.

Aphorismen über Kunst und Wissenschaft. Über Lectüre.

Seite 120 — 127.

Die

ästhetisch gebildete

Dame.

Vorrede.

Diese kurze Vorrede soll meiner ästhetisch gebildeten Dame eine üble Nachrede verhüten, obschon ich nicht wünschen kann, daß diese meine Dame eine im Shakespear'schen Sinne edle sey, eine solche nämlich, von der man gar nicht spricht; im Gegentheile werde ich sie gern im Gerede der Welt sehen, in die sie vorerst beklommen einzutreten wagt.

Es gab eine Zeit, in der man von einer Hausfrau nicht viel mehr verlangte, als heute von einer Haushälterin: die Geschichte ihres Brautstandes und ihrer Kinder war ihre Weltgeschichte; die Klatschereien ihrer Freundinnen waren ihre Memoiren, die Nadel ihre Feder, und die Stirne des Gatten das ganze Feld für Lavater's Physiognomik.

Diese Zeit ist nun seit geraumer Zeit vorüber, und, wenn dem zarten Geschlechte auch vor der Hand noch nicht alle von Hippel pro-

jectirten Rechte eingeräumt worden ſind, es iſt allmählig dahin gekommen, wohin es vernünftigerweiſe kommen mußte; das Weib iſt nicht allein mehr das Herz am Menſchen, ſondern das kleine Gehirn unter dem ſieben- bis achtmal größeren ſogenannten großen Gehirne, dem Manne. Und das iſt billig. Wozu Fähigkeiten, — und wer könnte dieſe dem Weibe abſtreiten? — wenn ſie nicht ausgebildet werden ſollen; wenn die Frauen ihre ganze Beſtimmung in ein unbeſtimmtes leidendes Weſen ſetzen müſſen, wenn ihre Stimme ewig nur eine Echo, ihre Seele ſtets nur ein Sprachgewölbe, ein Demetriusohr für die mißtrauiſchen Männer abgeben darf? — Nein, vielgeliebte Collegen, das geht nicht an; übrigens, ginge das auch an, ſo hat doch auch die Zeit und ihr Erſtgeborner, der Zeitgeiſt, ein Recht an uns, und ſeine ehernen Geſetztafeln ſtehen im Forum der Welt, ſo, daß ſie Jeder leſen und beherzigen kann und ſoll.

Indeſſen, ich hoffe, daß ich mit dieſem völlig Unnöthiges geſagt habe, da es wahrſcheinlich Wenige geben wird, die an der Wahrhaftigkeit des Geſagten zweifeln; in jedem noch ſo kleinen Kreiſe findet der denkende Mann Belege für die Behauptung, daß unſere Zeit andere Forderungen

mache als die vergangene, und daß das Wissen und Können kein Monopol mehr der Männer, sondern bereits ein Gemeingut oder vielmehr ein Fideicommiß des ganzen Menschen sey. Ist der Mensch aber ganz ohne das Weib? Ich frage. —

Zudem, es wehren sich gegen diese Wahrheit ohnedies auch nur solche Männer, denen es selbst an eigentlicher Bildung fehlt, und die noch durch das üppigste Ackerland den Rohrhaken nach der Väter Weise zu ziehen gewohnt sind; der Denker war mit mir schon einverstanden, noch eh ich geboren, und ließ seine Lebens- und Leidensgefährtin in die Vorschule seiner Schule treten, in der sich das lernt, was dem Leben sein Schönes und Gutes gibt, und sein Trauriges und Übles nimmt. Es ist auch so viel schon dafür gethan, daß man füglich dabei stehen bleiben könnte, wenn — die Zeit stehen bliebe; aber sie bleibt nicht stehen, und der Mensch muß mit der Ökonomie des Athemholens wohl vertraut seyn, wenn er ihr Schritt halten, nicht zurückbleiben will.

Ein solcher Schritt neben der eilenden Zeit — soll dieses Werkchen seyn, nämlich darum:

Es wird gegenwärtig Zahlloses geboten; Kunst und Wissenschaft sind überreich aufge-

ſpeichert, und der immer hungernde Geiſt des Menſchen greift zu. Was wird nicht über Erziehung geſchrieben? Aber jedes neue Buch hierüber wird wieder gekauft, denn in jedem letzten hofft man die Ausfüllung der Leere, die das vorletzte gelaſſen; tauſend La Bruyère werden tauſend Fehler und Schwächen im Menſchenherzen zurücklaſſen, denn — tauſendfältig iſt das Herz. So im Können, ſo im Wiſſen auch. Kaum das ſchlechteſte Buch iſt überflüſſig, um wie viel nothwendiger iſt ſonach ein gutes!

Ob nun dieſes mein Büchlein hier ein ſolches, beurtheile der Kenner; ich — ſchreibe es.

Es iſt zunächſt für Frauen; aber ein jeder, nicht klaſſiſch Gebildete, wird es mit Nutzen leſen. Wir haben viele Bücher und gute über Äſthetik, aber ſie ſind meiſtentheils nur für ſolche geſchrieben, die einen klaſſiſchen Unterricht genoſſen haben, alſo nicht für Frauen, und dieſe würden ſich durch die Leſung eines umfaſſenderen Werkes über die Wiſſenſchaft des Schönen nur noch mehr verwirren, wenn ſie unvorbereitet an dieſelbe gingen. Das Wiſſen macht, wie die Natur, keine Sprünge. Das plötzliche Anſchauen vieler Wahrheiten ſtört, anſtatt zu beruhigen, was eigentlich der Zweck der Wahrheit iſt. So ſetzt uns der Anblick — (nicht das Anſchauen,

denn anschauen heißt theilweise untersuchen) — einer sehr zusammengesetzten Maschine in Erstaunen, welches Verwundern wir dann an uns selbst belächeln, wenn uns der Verfertiger derselben das Ei des Columbus zeigt in dem kleinen Rade, um das sich Alles dreht. Wir können im Wissen Sprünge machen, aber dann müssen wir, nach dem Sprunge, um unser, unterwegs verlorenes, Ich den ganzen Weg wieder zurück machen. Also zur Sache.

Dieses kleine Buch sey die Contur des colossalen Bildes, Ästhetik genannt.

Frauen werde ich damit, ich bin dessen überzeugt, nützen, Männern — nicht schaden. Und somit, liebenswürdige Frauen, führe ich Sie denn am Ariadnefaden Ihres eigenen Gefühles durch das Labyrinth dieser Wissenschaft, in welchem wir das Ungeheuer, Widerspruch, erlegen sollen. Mit dem Schlüssel für die Mysterien des Gefühls übergebe ich Ihnen auch den für Alles.

Gott ist das unendlich Schöne. Wir nähern uns ihm durch theilweises Anschauen seiner Wesenheit. Die Erde ist der Himmel im verkleinerten Maßstabe, aber nur — dem Reinen. Ist Reinheit denkbar ohne Läuterung? O ja, bei Wilden! Doch welcher Zustand, in der cul-

tivirten Welt nicht cultivirt zu seyn? Ihr glücklichen Wilden gegen solche Halbwilde! Der Barbar steht vor dem Obeliske der Schöpfung da, lächelnd, ohne Sehnsucht seine Hieroglyphen zu deuten; der Halbbarbar belächelt sie auch und — nennt sie Hieroglyphen.

Erstes Buch.

Ästhetik

oder

Wissenschaftliche Lehre vom Schönen.

In sieben Abtheilungen.

Erste Abtheilung.

Über das Schöne.

I.

Ästhetik.

Das Wort Ästhetik ist griechischen Ursprungs; Ästhesis heißt Empfindung, Wahrnehmung durch die Sinne, ferner Gefühl oder auch Anschauung durch das Gefühl.

Ästhetik als Wissenschaft wird also die Gesammtheit der Gesetze seyn, welche man dem Gefühle zur Hervorbringung oder Beurtheilung des Schönen entnommen hat; Ästhetik ist sonach die Wissenschaft, recht zu empfinden, schön zu fühlen, und wahr anzuschauen.

Ein ästhetischer Mensch ist der, welcher bei Anschauung der Außenwelt den inneren Sinn für Schönheit sogleich in Thätigkeit zu versetzen weiß.

Gibt es, wie ich sage, im Menschen einen inneren Sinn für Schönheit, so ist dieser natürlich kein erworbener, sondern angeborner. Dieser Schönheitsinn schuf die ersten Kunstwerke, denen man die Gesetze ablauschte, nach welchen sich späterhin die eigentliche Kunst bildete. Daß dieser Sinn in seinen

ersten, völlig freien, ungelehrten Äußerungen nicht Allgemeingiltiges leisten konnte und kann, versteht sich von selbst; auch war es nicht immer das einzelne Product irgend eines Genie's, dem man die Regel entnahm, sondern nur das ward als Kunstnorm anerkannt, was in den Erzeugnissen derselben Art bei Mehreren zugleich übereinstimmend an den Tag trat, da es eben jene überraschende Gleichheit in den Kunstwerken ganz verschiedener Künstler, die durchaus in keiner Verbindung standen, nicht im entferntesten gemeinschaftlich wirkten, eben dieses unbewußte Zusammentreffen in wesentlichen Grundsätzen ist, was einen uns angebornen Sinn für Schönheit bekundet.

Dieser Sinn gab und gibt Gesetze. Die Gesammtheit dieser Gesetze zur Hervorbringung und Beurtheilung des Schönen — ist die Ästhetik oder die Wissenschaft des Geschmacks. Geschmack ist der ausgebildete Sinn für das Schöne.

Die Wissenschaft des Geschmacks zerfällt nach dem oben Gesagten in zwei Theile, in die persönliche und angewandte, oder in die subjective und objective, oder auch in die der Kunst und der Kritik.

Der Ästhetiker, welcher selbst Kunstwerke schafft, ist der persönliche oder subjective; der, welcher nicht selbst schafft, sondern nur das Geschaffene zu erkennen und zu beurtheilen weiß, ist der anwendende oder objective; dieser heißt Kritiker, jener Künstler oder Autor.

Der geniale Autor muß auch Kritiker negativ seyn (er muß das Nichtschöne vermeiden); der nur talentvolle muß die Kritik positiv üben (das Schöne suchen und nachahmen); der absolute (wirkliche, ausschließende) Kritiker (nichts Erzeugender aber Alles Erkennender) braucht hiernach kein Künstler selbst zu seyn, um kompetent zu heißen, und man thut diesem unrecht, wenn man von ihm verlangt, er solle die Sache besser machen, wenn er sie getadelt.

Ästhetik ist also die Wissenschaft aller der Gesetze zur Zeugung und Beurtheilung des Schönen.

II.

Was ist schön?

Wenn in uns, wie ich sagte, ein Sinn für das Schöne vorhanden ist, so muß es nothwendig existiren; kann ferner kein Zufälliges, Willkürliches seyn, sondern muß erkannt werden können eben durch den Sinn dafür.

Aber sorgfältig unterscheide man Schön und Gefällig oder Hübsch: dieses kann, jenes muß gefallen.

Jeder Ästhetiker definirt sich die Schönheit, fast jeder anders; ich so:

»Schönheit ist die in endlicher Form angeschaute Befriedigung unsrer unendlichen Sehnsucht nach Seligkeit.« Geben Sie acht. Aus Gegensätzen schließt man am sichersten. Das Gegentheil des Schönen ist das Häßliche. Das Häßliche erregt in uns augen-

blicklich das Verlangen, seine gesetzlosen, sich widerstrebenden Theile zu ordnen, in seine Mißverhältnisse Harmonie zu bringen, welches Verlangen durch die Unmöglichkeit seiner Befriedigung uns in Unruhe versetzt; Unruhe jedoch vernichtet den Begriff von Seligkeit. Daher muß das, was uns in vollkommene Ruhe versetzt, das, bei dessen Anschauung wir kein anderes Verlangen fühlen, als — es immer anzuschauen, schön seyn. Und so ist es auch. Dem durch irgend ein Laster entstellten Menschen wünschen wir seine verlorene Ordnung zurück, welcher Wunsch uns, durch die Unmöglichkeit, ihn augenblicklich befriedigen zu können, unruhig macht, darum ist das Laster häßlich; der geschliffene Diamant läßt nichts zu wünschen, daher keine Unruhe, übrig, und sonach ist er schön.

Wollte man gegen meine Definition des Schönen einwenden, daß auch der Mulatte beim Anblicke seiner häßlichen Geliebten jene endliche Befriedigung seiner unendlichen Sehnsucht nach Seligkeit fühle, so — wäre es eine Einwendung, und meine Antwort diese. Ja, der Mulatte wird befriedigt durch den Anblick seiner häßlichen Geliebten; er muß es auch werden, sollte es nicht den Schöpfer seiner Schöpfung reuen, — aber er wird es nicht durch, sondern bei dem Anblicke derselben. Nicht die angeschaute Form, sondern die angeschaute Idee der Form, ihre geheime Ahnung, die durch jene plötzlich erregte Gedankenverbindung, die ihn unbewußter Weise an das Schöne hinführt, von dem er sich

nicht Rechenschaft ablegen kann, mithin nur das angeschaute unsichtbare Schöne selbst, das in der menschlichen Seele als Ideal lebt, und zuweilen durchblickt durch alle Finsterniß seiner Ideenassociation als Leuchtethurm, — das Alles gibt auch ihm die endlich beseligende Ruhe, die das Schöne in uns hervorbringt, und darum nennt er die Häßliche schön. Wir nennen seine Dame häßlich, weil wir schönere kennen; führet ihm ein schönes Weib vor, und er wird diesem, wenn auch nicht gleich, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Ich sage, nicht gleich; geht es uns denn anders mit dem Schönen? Wie lange noch werden wir Dieses oder Jenes schön finden? Tritt denn auch uns die Wahrheit so schnellwirkend entgegen? Was braucht es nicht auch bei uns, den Sinn für das wahrhaft Schöne von allen Schlacken der Kindheit- und Jugendeindrücke frei zu machen? —

Wir wissen nun, was schön ist?

Wozu jedoch eine Wissenschaft des Schönen, wenn dieses sich endlich von selbst ankündigt und kennbar und geltend macht? Wozu eine Geschmackslehre, wenn wir in uns einen Sinn für das Schöne tragen, der uns dasselbe offenbart?

Man könnte auf solche und ähnliche Fragen fragend antworten, vielleicht so: wozu macht man sich überhaupt eine Wissenschaft eigen? Der Mensch kann ja durch reifes Nachdenken selbst auf Alles kommen. Allerdings; aber — wird auch ein Lebensalter hinreichen, die ganze lange Bahn nur einer Wissenschaft von vorn herein zu durchlaufen, selbst wenn

die Kraft hierzu ausreichte? Und, hat der Mensch sie durchlaufen, was kennt er von den übrigen? Die herrliche, große Maschine, die jetzt, von einem Kinde in Bewegung gesetzt, das Tagwerk von hundert Mannsarmen verrichtet, ist nicht durch einen Erfinder; zwanzig haben ihm vorgearbeitet, er hat sie nur vervollkommnet und dem letzten Zwecke angepaßt. So ist es auch hier. Kenne ich die Gesetze alles Schönen, so finde ich nicht nur einzelne Schönheiten, sondern eben alle, und ich habe bei keinem Gegenstande mehr die ängstliche Betrachtung anzustellen, ob mich nicht vielleicht doch mein Schönheitsinn getäuscht. Des Menschen Aufgabe ist Wissen; fehlt er in der Beurtheilung sammt seinem Wissen, nun so hat er menschlich geirrt, und schon dieses Irren ist verdienstlich; aber sträflich ist jedes Fehlen aus Unwissenheit, wenn es in unsern Mitteln gelegen war, Wissenschaft zu erlangen.

III.

Wie wird das Schöne eingetheilt?

Das Schöne theilt sich scheinbar in körperliches und geistiges; aber es gibt nur eine Schönheit, die geistige, da die Anschauung des schönen Gegenstandes keine Empfindung, sondern eine Betrachtung desselben ist, der Körper aber nicht wahrnimmt, nicht betrachtet, sondern der Geist. Soll jedoch diese Eintheilung gelten, so nennt man richtiger das zweifache Schöne concretes (körper-

liches, bildliches, faßliches) und abstractes (geistiges, ideales).

In der Ästhetik ist die Rede vom Schönen überhaupt. Ein Gedicht, ein Gedanke, ein Entschluß, ein Bildniß, eine Gegend ist schön. Die Ästhetik umfaßt die ganze Welt der Erscheinungen und legt ihren Maßstab an jede derselben; sie befaßt sich aber auf das kräftigste und allgemeinste mit dem Worte oder der Poesie, als demjenigen Objecte, in welchem sich der menschliche Geist am freiesten, am geistigsten und das Schöne am schönsten, weil am geistigsten, offenbart. Horaz's Epistel an die Pisonen ist eine Ästhetik in einigen hundert Versen. Während er den Faden mit der Poesie anknüpft, besieht er sich fortschreitend rechts und links alle Irrgänge des menschlichen Könnens, der Kunst im Allgemeinen.

Es ist hier nicht der Ort, darzuthun, was in der Ästhetik als Wissenschaft von den Griechen an bis jetzt geleistet, wie diese zu verschiedenen Zeiten verschieden aufgefaßt und behandelt worden, jetzt als Lehre vom Schönen in der Kunst, für sich, jetzt, wie in Aristoteles, als stückweise Abstraction von Kunstgesetzen, bald als Kritik unsres Vermögens, das Schöne frei aus sich selbst zu erkennen, wie bei Kant, bald als Kritik der schon vorhandenen Leistungen, wie in A. W. und Fr. Schlegel, oder als umfassende Lehre wie durch Batteux, in der, freilich von einem verfehlten, höchsten Kunstprincipe ausgegangen ist: wie so die Ästhetik nach und nach

sich zur Wissenschaft ausgebildet, und welche Schriftsteller sowohl practisch als theoretisch bisher den entscheidendsten Einfluß auf dieselbe ausgeübt: Ihnen genügt hierin, zu wissen, daß eine Wissenschaft bestehe, und daß diese kleine Schrift eine Contur derselben sey. Auch ich werde den Faden mit der Poesie anspinnen, und im Fortführen desselben die Kunst im Allgemeinen nicht aus dem Auge lassen.

Folgen Sie, schöne Damen; der Weg ist höchst anmuthig und blumenreich; verlieren Sie ja die Geduld nicht, selbst wenn Sie sich nach mancher Pflanze etwas tiefer bücken, um Manches mehrere Male fragen müssen; auch die Geduld ist schön, und Sie haben durch Übung dieser schönen Eigenschaft in der Wissenschaft des Schönen selbst schon einen beträchtlichen Schritt gethan. Irren können Sie nicht leicht, denn es wird Sie ein holder Knabe geleiten, der Fleiß. Er wandelt freilich oft schwierige Pfade, aber seine Füßchen treten sicher und die kleinste Anhöhe hat, Sie wissen es ja, ihre Aussicht.

IV.

Die Quelle des Schönen.

Man hielt anfangs eine Wissenschaft des Geschmacks für unmöglich, weil man, die Erkenntniß des Schönen aus dem Gefühle ableitend, das sich durch Erfahrung bildet, mithin alles freithätige Erkennen ausschließt, keinen andern Anhaltspunkt als eben die Erfahrung, die täuschen kann, vor sich sah.

Wäre Gefühl ohne freie Thätigkeit des Geistes, der im Menschen zwischen Erkennen und Wollen als belebendes Princip, als unabhängige Kraft mit Bewußtseyn wirkt, wäre Fühlen ohne Bewußtseyn denkbar, so hätte man Recht gehabt; aber es ist das Gefühl durch die innerste Vereinigung mit dem Geiste kein Erzeugniß der Erfahrung, sondern aus dem Gefühle selbst vielmehr ziehen wir unsere Erfahrung ab: das Gefühl äußert sich selbstständig; es kann gebildet und verbildet werden; aber auch der Geist des Menschen kann irrgeleitet werden, und dennoch nennt man ihn, dennoch ist er wirklich frei. Das, gewissermaßen unbewußte, Wählen des Vortrefflichsten (nach Schlegel), wodurch sich das Genie kund gibt, ist der sprechendste, sicherste Bürge einer uns inwohnenden Kraft, das Schöne durch sich selbst zu erkennen und zu erzeugen, es in Werken sowohl als in der Beurtheilung zu verwirklichen. Geniale Menschen schaffen Kunstprodukte ohne Unterweisung; die Erkenntniß des Schönen bildet sich in ihnen auf eine geheimnißvolle Weise, ihnen selbst halb unbewußt, und sie selbst ziehen aus sich Gesetze für ihr späteres Wirken.

Diese Gesetze treten bei dem Einen deutlicher, bei dem Anderen dunkler hervor, und die Sammlung dieser Schönheitgesetze macht die Wissenschaft des Schönen, die Geschmackslehre aus. Die Sammler dieser Gesetze, ein Aristoteles, ein Horaz, ein Solger, sind wohl Erfahrungmenschen, aber nicht die Künstler, aus deren Werken sie die Gesetze holten.

Es ist also nach diesem eine reine Wissenschaft des Schönen möglich, eine Wissenschaft nämlich, deren Princip in der freien Erkenntniß des Menschen sich begründet.

Wie aber heißt die Quelle dieser Erkenntniß?

Diese Quelle ist das Gefühl.

Gefühl ist zu unterscheiden von Empfindung. Empfindung ist der unmittelbare Eindruck durch die Sinne; Gefühl ist die beurtheilte Empfindung: dieses setzt Vernunft voraus, jene nur Sinne. Angewendet auf die Erscheinungen, wird die Empfindung Einbildungskraft, und kommt als eine Erinnerung oder eigentlicher als Gedächtniß für Erlebtes auch dem Thiere zu (es träumt); das Gefühl im Zusammenwirken mit der Erinnerung wird Bildungkraft oder Fantasie.

Fantasie ist die Fähigkeit, Theile zum Ganzen auszubilden, Neues, nicht Vorhandenes aus Ähnlichem zu erzeugen, und die entferntesten Ursachen und Wirkungen zu verbinden. Ein Mensch von Fantasie erblickt im Rade das eilende Rad der Zeit, in der hauptwiegenden Pappel die trauernde Liebe, in der Rosenknospe die unentwickelte Sehnsucht, in einer Thräne eine Perle, in jeder Blume ein stilles Wunder, im Ausgesprochenen das Unaussprechliche. Er verbindet beim Anschauen der Außenwelt sogleich die erste Idee mit der letzten, mit Gott, und ihm ist sofern nichts Bruchstück, sondern Alles ein Abglanz der Folie Weltbestimmung. So großartig dieser Grundgedanke an sich, so theilbar

ist er; mit ihm verschönert der Mensch die Gegenstände und weist ihnen unter einander Beziehungen an, die sie erst würdig des Beschauens, des Genießens, des Geschaffenseyns machen. Es kommt jedem Menschen Fantasie zu, denn ein jeder hat Geist und Gefühl, aus deren Vereine die Fantasie aufblüht; aber nicht in jedem entwickelt sie sich, und dort verdient sie erst den Namen, wo das Gefühl leicht erregt und der Geist mit vollem Bewußtseyn aufgetreten ist.

Die meisten Menschen entäußern nur Einbildungskraft, die Fähigkeit, schon Erlebtes, Gesehenes, Bekanntes sich vor das Auge zu bringen; aber Fantasie erzeugt Neues, zwar Mögliches, aber in origineller Zusammenstellung, in noch nicht vorhandenen Beziehungen. Sie schaut die Welt schaffend an, gestaltet überraschende Formen, ungekannte Verhältnisse.

Die Fantasie ist der Lethe, in welchem der Geist des Menschen die Vergessenheit des Bestehenden trinkt und ein neues Leben in sich aufnimmt.

Die Fantasie ist die Memnonssäule, die der Sonne der Wahrheit zutönt mit Klängen der Ahnung.

Die Fantasie ist der Wasserspiegel, auf welchem der kleinste Stein bei seiner Berührung Wellenkreise schlägt, die in's Unendliche zerfließen.

So wirkt die Fantasie auf die Welt der Erscheinungen. Wie aber wirken diese auf die Fantasie? Immer aufregend zum Erklären und zum Ordnen. Ein Gegenstand daher, bei dessen Anschauung unsere

Fantasie freithätig, das ist, aufgefordert wird, ihr himmlisches Ideenspiel zu treiben, so daß sie von diesem einzelnen leicht hinüber trägt in das All, uns beglückend durch die endliche Befriedigung unsrer unendlichen Sehnsucht nach Seligkeit — ein solcher Gegenstand ist eben deßhalb *schön*. Die Fantasie macht und findet das Schöne, sie erkennt dasselbe und erzeugt es. Wir hören eine schöne Musik: da beginnt die Fantasie zu wirken, sie lüftet ihre Schwingen und fliegt auf den Tönen hinüber in das Zauberland der Ahnung, sich aus diesem die Deutung, die Sprache zu holen für das Unausgesprochene, das Unaussprechliche; wir sehen ein schönes Bild, und sogleich ergänzt die Fantasie, freithätig geworden, was an dem Bilde unerklärt noch war; wir lesen ein schönes Gedicht, und die Fantasie baut um das Wort eine ganz neue Welt auf und bevölkert sie mit Wesen und Glück und Wirklichkeit; wir sehen eine Thräne der Rührung im Auge eines edlen Menschen, und die Fantasie dichtet schweigend hinzu eine vollendete Elegie oder eine Hymne an den Unendlichen.

In der Bildung (nicht Anbildung, sondern Ausbildung, da sie angeboren) der Fantasie liegt der Schlüssel zu dem Geheimnisse des Schönen.

Die Bildung der Fantasie geht stufenweise vor sich.

Auf der untersten Stufe ist sie nur *empfangend*. Hier verhält sie sich noch völlig leidend. Sie versteht nur das Schöne und nimmt es auf, ohne es aus sich selbst entwickeln zu können.

Auf der zweiten Stufe steht das Talent. Hier wirkt die Fantasie bereits, aber noch nicht ganz unabhängig, sondern sie ahmt nur nach, oder erzeugt Schönes nach vorhandenen Mustern.

Die dritte Stufe nehmen die passiven Genie's oder solche Menschen ein, die, reicher schon an Ideen als die nur talentvollen, aber noch nicht mächtig genug sind, eine ganz neue Ordnung der Dinge hervor zu bringen. Solche können große Künstler werden; aber das eigentliche Genie steht erst auf der vierten Stufe.

Zweite Abtheilung.

Die Kunst.

I.

Genie und Talent.

Was ist das Genie? — Malern, Tonkünstlern, Mathematikern ist, so heißt es, ein Organ angeboren, das in ihnen den Geist modificirt und sich gewissermaßen instinctartig äußert. Daß die Wechselwirkung von Seele und Leib wirklich eine bedeutende sey, erfahren wir an uns selbst täglich; aber ein ewiges Geheimniß wird es bleiben, wie dieselbe stattfinde. Wie wunderbar wohnt nicht in uns das Gedächtniß? Nach einer Todeskrankheit noch liegen alle seine Sammlungen in derselben Ordnung, und es bedarf nur der leisesten Berührung durch irgend einen ähnlichen Gedanken, und die entferntesten Ideen werden wieder rege, längst Vergessenes tritt in all seiner früheren Klarheit hervor; ja es ist, als befänden sich im Gehirne tausend und tausend Saiten, auf denen alle unsere Vorstellungen, Gedanken, Bilder und Ideen festliegen, die dann, je nachdem irgend eine dieser Saiten betastet wird,

von der Schwingung derselben gleichsam als Ton in das Bewußtseyn übergehen. Doch — macht das Instrument den Virtuosen? Kann ein Organ den Künstler machen? Wer betastet die Claven dieses wunderbaren Gehirninstruments, wenn es nicht der Geist ist? Und dann, warum dennoch das verschiedenartige Erscheinen des Genie's? Wie, dürfte das Geheimniß nicht im eben Gesagten seinen Schlüssel finden? Kommt es nicht vielleicht darauf an, welche Ideen am frühesten sich auf jene Saiten legen, so daß die Schwingung dieser fortan die stärkste bliebe? Damit wäre nun freilich gesagt, daß auch das Genie erzogen werden könne, und daß man eben kein geborner Dichter oder Maler zu seyn brauche, um in der Poesie und in der Malerkunst das Höchste zu leisten. Wie aber sonst es sich erklären? Sonst — wären alle Künstler eben so viele Propheten des Schönen, deren Sendung- und Beglaubigungschreiben eine ausschließend so oder so wirkende Geisteskraft gäbe; in jedem Falle bleibt das sogenannte angeborne Organ nur untergeordnet, nur Mittel, und der Geist das belebende Princip. Wie groß nun immer der Einfluß des Organs auf den Geist, wie unerklärt auch ihre Wechselwirkung immer sey, so viel ist gewiß, das Organ ist nur die Werkstätte des Genie's, und erst der frei nach außen arbeitende Geist ist das Genie selbst. Er bedarf wohl, wie es scheint, dieser gegebenen Constellation im Gehirne, um Genie zu werden; doch was wäre die Constellation ohne den Astrologen? Hierin liegt das Unerforschliche;

hierin drängt sich die Frage auf, in wie weit irgend ein großes Kunstwerk das Eigenthum des Künstlers sey. Wir sehen nur den tiefen, klaren Wellenspiegel, der den Himmel im Bilde wiedergibt, aber seine erste Quelle wissen wir nicht, sie verliert sich in die Unendlichkeit.

Genie, dem Worte nach, ist eine dem Menschen angeborne Kraft; dem nach, wie es sich äußert, ist Genie die gewissermaßen unwillkürliche Verschmelzung aller Kräfte zur Hervorbringung des Schönen.

Der Geniale erzeugt, gleichsam unbewußt, das regelnsprühende Meisterwerk.

Die Kennzeichen des Genie's sind Originalität (Neuheit der Weltansicht) und Selbstbeherrschung (Freiheit der Kraftäußerung).

Originalität oder Neuheit der Weltanschauung besteht darin, daß der Künstler nicht nur Neues, noch nicht Vorhandenes, schafft, sondern daß er dasselbe auch in neuen, eigenthümlichen Beziehungen zur ganzen Welt darstellt. Der Genius baut sich eine Schöpfung und belebt sie mit Geschöpfen, die in keiner andern sind. (Darum nennt man auch im engeren Sinne jede Eigenthümlichkeit in der Darstellung den Genius derselben: der Genius der römischen, der venetianischen, der niederländischen Malerschule u. s. f.) Der Geniale stellt sich auf einen abgesonderten Standpunkt, von dem herab er die Erscheinungen des Lebens aufnimmt und zeichnet: der Grieche stand dem Olymp nah, daher seine Geschöpfe in ihrer göttlichen Ruhe und Einfachheit;

Shakespear sah seine Welt mit freien, nicht zu täuschenden, Augen an, darum in seinen Werken die Natur, wie sie war, unveredelt, unverschleiert dasteht; Schiller maß die Menschen mit dem Maßstabe ihrer Bestimmung, und schuf so Menschen idealischer Wesenheit; Raphael entlehnte zu seinen Schöpfungen die irdische Gestalt und den Adel der Himmelsbewohner; der niederländische Maler griff in das Leben um sich, wie es ist, und fand selbst das Seelenlose seiner Aufmerksamkeit und der künstlerischen Darstellung nicht unwerth.

Diese verschiedenartige Auffassung des Lebens nennt man Weltanschauung oder Weltansicht. Das Genie muß seine eigenthümliche haben, und es kommt dabei gar nicht darauf an, ob es die rechte habe — denn welche ist die wahre? — sondern einzig, daß er, dieser Anschauung nach, in der Bildung seiner Geschöpfe consequent (folgerecht) zu Werke gehe. Diese Folgerichtigkeit in der Entwicklung der Ursachen und Wirkungen fließt aus der zweiten Eigenschaft des Genie's, der Selbstbeherrschung.

Geniale Selbstbeherrschung besteht in der Unabhängigkeit von sich selbst und der Zeit. Daher sagt man, daß große Geister oft für spätere Zeiten schaffen. Erst jetzt versteht man Shakespear, und lange noch wird es währen, bis Beethoven ein verstandener Mozart seyn wird. Aber nicht in dieser allgemeinen Unabhängigkeit von den herrschenden Maximen, von dem gewaltigen Einflusse

der Gegenwart besteht die künstlerische Selbstbeherrschung; der Genius hat mit einer weit gefährlicheren Oberherrschaft zu ringen, nämlich mit sich selbst. Der wahre Künstler vergißt sich in dem Producte ganz und gar; er tritt so zu sagen aus sich heraus und erzeugt Wesen, die sich unter einander eben so wenig gleichen als ihm. Der Dichter zeichnet Charaktere und leiht seinen Personen Grundsätze und Worte, völlig ihrer ersten Anlage gemäß, ohne Rücksicht auf seine eigenen; der echte Maler zeichnet Physiognomieen, die sich nicht im entferntesten ähnlich sind und durch nichts die Hand des Künstlers verrathen, als durch den Geist seiner eigenthümlichen Weltanschauung. Klärchen und Gretchen sind beide unschuldig, kindlich naiv und doch verschieden.

Endlich selbst in der Form bewährt der Geniale noch diese seine Selbstbeherrschung. Er senkt das Augenlid, wenn er den Sternen zufliegt, und Kettengerassel ist ihm ein Lied der Unsterblichkeit. In dieser höheren Besonnenheit läßt der Dichter den Helden seines Drama rasen, verzweifeln, vergehen, während sein Ohr die Verse regelt, Wiederhohlungen vermeidet und das Scenische anordnet.

Die schwächere Besonnenheit hat auch der Talentvolle, der nur die Form berücksichtigt und sich niemals aus seinem Ich zu bewegen vermag, sich selbst vielmehr in jedem Gegenstande zeichnet und dadurch das erzeugt, was man *Manier* nennt, die nur eine befangene Weltansicht ist. Aus dem Munde der Schiller'schen Personen spricht immer

Schiller; immer derselbe ideale, hohe, reflectirende, aber von sich selbst abhängige, lyrisch entflammte Geist.

Der Genius beherrscht sich selbst; daher kann, sagt Jean Paul, der wildeste Dichter, wenn er genial, ein sanfter Mensch seyn; man schaue nur in Shakespear's himmelklares Angesicht.

Was nun ist das Talent?

Das Talent verhält sich zum Genie, wie Verstand zur Vernunft; der Verstand beschäftigt sich mit der Form des Denkens, während die Vernunft den Gedanken selbst erzeugt.

Das Talent kann Alles hervorbringen, was am Genie äußerlich ist, Schönheit der Form, nur nicht — den innersten Brennpunkt, auf dem sich alle Lichtstrahlen des Lebens vereinen und der Alles entzündet, nur nicht die Ursonne, um die sich alle Sonnen drehen, nur nicht das allmächtige: Es werde Licht!

Talent ist die Reizbarkeit der Einbildungkraft; Genie ist die vollendete Bildungkraft.

Das Talent ist der junge Icarus, dem der Genius Dädalus die Fittige anzaubert, zum Fluge über das Meer, dem sie aber schmelzen in der Sonnengluth der Wahrheit.

Das Talent ist leidend, beschauend, nachahmend, während das Genie erzeugt; das Talent braucht des Vorbildes zur Ausbildung, das Genie ist aber die Prometheushand, die dem Himmel selbst sein Feuer nimmt zur Belebung seines Geschöpfes.

Erzeugniſſe des Talents ſind eben deßhalb nur Statuen des Dädalus, die gehen und ſprechen können und — Statuen ſind.

Freilich iſt es oft nur dem geübteſten Auge möglich, in Kunſtwerken dieſen feinen Unterſchied zu ziehen; das Sicherſte für den Laien wäre, nach der Beſchauung eines Kunſtwerks, von dem er ſich keine letzte Rechenſchaft ablegen kann, von dem er nicht weiß, ob es das Erzeugniß eines Genie's oder Talents ſey, ſich ſogleich an ein anerkanntes Meiſterſtück zu machen und ſich den Eindruck beider auf ſeine Fantaſie feſt vor das Auge der Seele zu halten.

Genie und Talent erzeugen Kunſtproducte.

II.

Was iſt Kunſt?

Kunſt iſt die freie Darſtellung des Schönen.

Kunſt unterſcheidet ſich von der Wiſſenſchaft darin, daß dieſe auf dem Wiſſen allein beruht und nur die Erkenntniß ausbildet; Kunſt aber iſt die Verwendung der Kenntniſſe bei Hervorbringung des Schönen. Dieſe Verwendung der Theorie (Geſammtheit der Erkenntniß) iſt aber in der Kunſt eine freie, gewiſſermaßen unwillkürliche, ſo daß auf dem Wege der Wiſſenſchaft keiner zur Kunſt ſelbſt gelangen kann.

Die Lehre von der Kunſt iſt noch nicht die Kunſt, ſo wenig eine Kunſt, die ſich belehrend äußert, wie die Poeſie, eine Wiſſenſchaft genannt werden kann:

darum war die sonstige Bezeichnung der Poesie als schöne Wissenschaft höchst unrichtig.

Kunst, im engeren Sinne (eigentlich Kunstfertigkeit), ist die Gewandtheit im Überwinden der Schwierigkeiten zur Hervorbringung des Schönen.

Kunst ist das frei dargestellte Schöne; Künste sind die Strahlen dieser Sonne.

Der verschiedenartige Zweck der Kunst unterscheidet die Gebiete, in denen sie wirkt, und diese heißt man Künste.

Die Künste theilen sich, je nachdem sie zum Vergnügen, zum Nutzen oder zur Veredlung des Geistes schaffen, in wie fern sie mehr den Verstand oder das Gemüth beschäftigen, in freie und gebundene (mechanische) und absolute (unabhängige). Unter den sogenannten sieben freien Künsten begriff man sonst — Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie, und ein in diesen Fächern Ausgebildeter hieß Magister der freien Künste. Später verstand man unter diesen auch alle unzünftigen Gewerbe. Diese Eintheilung besteht nun nicht mehr. Wir wissen nur von freien Künsten als gleichbedeutend mit schönen Künsten als solchen, die den Begriff von Kunst verwirklichen, nämlich die freie Darstellung des Schönen als Idee in vollendeter Form. Kunstwerke sind also nur jene Darstellungen des Schönen, in welchen sich diese Harmonie der Idee und der Form als ein reinabgeschlossenes Ganze darthut.

Ein Künstler ist sonach derjenige, der jene Har-

monie einer Idee mit der Form in einem anschaulichen Werke gibt.

Das Talent bildet passive Künstler, d. i. solche, die einer Anleitung, wie man die Kräfte zur Erzeugung eines Schönen benütze, durchaus nicht entbehren können. Den eigentlichen Künstler macht das Genie, dem die Kunst selbst huldigt und die Natur unmittelbar dictirt. Wenn derselbe schon lernen muß, so betrifft es mehr die Form, und selbst in dieser wirkt sein Erfindunggeist noch selbstständig.

Das Talent fügt sich den Gesetzen, die aus dem Kunstprincipe des Genie's hervorgehen.

III.

Kunstprincip.

Mit diesem Worte habe ich ausgesprochen, was eigentlich unaussprechlich ist; an diesem Worte hängt eine ganze Welt von Ideen, die sich in der höchsten, letzten, in Gott selbst verlieren. Ich will darüber sagen, was ich weiß, und, ist es auch wenig, dort ist Wahrheit, auf Erden ist das Forschen.

Kunstprincip ist die höchste Norm für die Erzeugung des Schönen; das allgemeingiltige Grundgesetz, nach welchem der Künstler die Welt der Erscheinungen auffassen und darstellen soll.

Jedes Zeitalter erzeugte ein neues Kunstprincip; es ging unmittelbar aus der jedesmaligen Gesammtbildung eines Volkes hervor, und seine Geschichte verschmilzt in der Entwicklunggeschichte des Men-

schen selbst. Vielerlei Einwirkungen fanden auf dasselbe statt, und es änderte sich dort, wo sich Klima, Sitten und Religion änderten.

Der Grieche stellte als höchstes Gesetz für die Kunst, als Kunstprincip, auf: Himmlische Ruhe in irdischer Form.

Seine einfach edle Zeit verschwand und des Römers practischer Sinn dictirte: Wahrheit des Lebens.

Rom schwieg und nach ihm verstummten Jahrhunderte in finstrer Schulweisheit. Da gebar die Zeit den Gnomen Mittelalter, und in gnomenhafter Unform kam die Kunst aus ihrer Nacht der Vergessenheit. Wo man der Antike habhaft werden konnte, bildete man sich an ihr empor; wo man sich selbst überlassen blieb, griff der Geist in neuen, seltsamen Richtungen aus. Der Sinn für das Schöne wuchs; er lichtete die Wälder Teutschlands; Italiens, Spaniens und Frankreichs Südfrüchte dufteten, und das romantische Arabien lehrte seine Weisen. Da galt kein Princip; gesetz- und schrankenlos schuf man, einzig nach dem Bedürfnisse des Gefühls, des Gemüths, der Fantasie.

Die neuere Zeit brach herein als eine Morgenröthe eines schöneren Tages. Nun gewann Alles mehr und mehr Haltung; man bestrebte sich, zu wissen was man wollte, und sah sich wieder nach einem Principe um, dem die Kunst huldigen dürfe.

In Spanien und Italien ward Religion Norm und Zweck für die Kunst, und nur die üppige,

überreiche Natur verhinderte ein Verkümmern in dieser Richtung. Frankreich hielt sich noch immer an die Antike, die es nicht verstand und noch nicht versteht; übrigens reifte dort der Geist im Denken, und Schmuck und Adel in der Sprache zeichneten seine Dichter und Denker, glänzende Darstellung überhaupt seine Kunstwerke aus. Teutschland war im Gähren; unendliche Kräfte äußerten sich, aber roh noch und unschön im Ganzen. Da — erschien Shakespear. Die Natur, wie sie ist, war sein Kunstprincip.

Die neueste Zeit neuerte abermals; Schiller stellte auf: Veredelte Natur; Göthe steht zwischen dem Britten und Schiller und spricht: Leben der Erde.

Wo nun — ist Wahrheit? Wie stelle man dar, wie sehe man die Natur und den Menschen an?

Ich weiß es nicht, aber ich glaube, der wäre der höchste Künstler, der mit der Riesenkraft und Sehergabe Shakespear's Schillers Seelenadel und Sprache und Göthe's Lebensweisheit verbände, und halte dafür, daß in der Kunst überhaupt nur dann das Höchste möglich sey, wenn sich mit der Wahrheit der physischen Natur der Adel der geistigen zur reinsten Harmonie verbindet.

Indessen, wir sind nur beschränkte Vernunftwesen, und hätten wir nicht die Aufgabe vor uns, nie still zu stehen, wir könnten mit dem Vorhandenen wahrhaftig zufrieden seyn, so reich an herrlichen Werken ist das Museum der Welt.

Wie immer aus der Zeit das Princip der Kunst hervorging, gleichsam als moralisch nothwendige Folge früherer Geistesentwicklung, werde ich in den nächsten Abschnitten noch deutlicher zu machen suchen: wir wissen nun, was schön ist, und daß die Kunst die freie Darstellung des Schönen im anschaulichen Werke genannt werde.

Dritte Abtheilung.

Antike oder griechische Kunst.

I.

Seele der Antike.

Die griechische Kunst scheint leicht aufgefaßt werden zu können; aber es ist leichter, sie zu zergliedern, zu beurtheilen, als in ihrem Style zu schaffen. Letzteres wäre auch ohnehin ein Mißgriff, da die echte Kunst niemals Nachahmung, sondern Erzeugniß der freithätigen Fantasie seyn soll August Wilh. Schlegel empfiehlt in seinen, nicht genug zu würdigenden, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur als den kürzesten und sichersten Weg, den Geist der griechischen Kunst und Poesie kennen zu lernen, das Studium der Antike, und mit Recht. Wir kommen hierauf noch zurück.

Woher jene himmlische Ruhe in der Antike, jene unnachahmliche Einfachheit, jener Adel in der Form? Griechenland war von Poesie durchdrungen, nämlich von einer Fantasie, die ihre Ideale im Leben selbst vorfand und dieselben in Formen darstellen konnte, die wirklich vorhanden waren: Poesie ist aber nur

diese Verschmelzung des Ideals mit der Wirklichkeit, diese Erhebung des Irdischen zum übersinnlichen Genusse; und wenn ein poetischer Mensch derjenige ist, welcher bei Beschauung irdischer Gegenstände diesen sogleich ihre himmlische Beziehung in schöner Form anweist, so waren die Griechen eine poetische Nation und die Kunst sang ihnen ihr Wiegenlied.

So ist es; den Griechen war Alles Poesie, Land, Götter, Menschen. Sie standen im Frühlinge der Menschheit, sie blieben ewig jung. Sie brauchten des Traumes nicht, schon ihre Wirklichkeit war poetisch. Ihr Charakter quoll aus der klaren, frischen Quelle einer gesegneten, immergrünen Natur, und ihre geistige Unabhängigkeit war die Folge ihrer persönlichen Freiheit. Mensch und Dichter waren Eins; wo er menschlich fühlte, war er poetisch und als Dichter entlehnte er wieder aus seiner nächsten Umgebung Stoff und Form. Sein unverdunkelter Schönheitsinn trat überall leuchtend hervor; er fand für denselben in allem Begegnenden Nahrung und Reiz zur Entwicklung. Das Schöne setzte er über Alles; man vergötterte schöne Menschen nach dem Tode; Aufgabe für sein Leben war das Schöne. Trug er nun dieses Schöne in die Kunst über, so waren seine Werke natürlich-schön, weil ihm eben seine Natur Alles an die Hand gab, und die Wirkung derselben auf die Fantasie mußte eine um so reinere seyn, je ungezwungener das Schöne in ihnen hervortrat. Sein Genius war frei und lebte neben Göttern; er entfaltete seine Ideen im Äther, lüftete seine Schwin-

gen unter dem Helikon und Parnaß, deren Gipfel die Unsterblichen bewohnten: der Dichter der Gegenwart flüchtet sich mit seinem — freilich auch angebornen aber täglich sterbenden — Ideale in seine Stube, neben welcher Strümpfe — wenn nicht gewaschen werden — doch hängen. Der Grieche hatte keine todte Natur; seine Fantasie schuf die Mythe und dieser nach bargen alle Elemente Wesen unsterblicher Art in sich; seine Poesie war ein Maimorgen voll Blüthen und Sonne, voll Geister und Götter; wir appelliren zwar an ein noch erhabeneres Jenseits, aber aus welchen Lagen? — Wie schwer erhält sich der Adel der Gesinnung im Andrange der Meinung, wie theuer erkauft sich die Reinheit der Fantasie im Marktgedränge der Gegenwart? — Hellas brauchte nicht vom Künstler stufenweise herangebildet zu werden, vielmehr das Volk repräsentirte sich im Künstler, er ging aus diesem hervor: die Seele der Kunst floß durch die Menschen alle, und die Kunst war in ihrem Auge nicht sowohl Kunst als ihr angeschautes zweites Ich. Zwischen ihrem Himmel und ihrer Erde lag kein Tod, sondern eine Verwandlung, und wirklich göttlich zu werden, war ihnen nicht unmöglich.

II.

Plastik oder Objectivetät (Abgeschlossenheit).

Plastisch schön, objectiv schön oder abgeschlossen schön nennen wir ein Kunstwerk, das in allen seinen

Theilen völlig anschaulich, fertig, faßlich ist, um das man, so zu sagen, herumgehen kann. Man nennt vorzugsweise Bildhauerwerke plastische, und die Bildhauerkunst Plastik, weil man eben eine Statue nach allen Richtungen beschauen, in allen Theilen besichtigen kann. Aber es wird das Wort plastisch im figürlichen Sinne gebraucht, und man nennt ein Bild, eine vom Dichter geschilderte Person plastisch wahr, wenn diese, ihrer Individualität gemäß, in allen Theilen völlig ausgebildet sind, so daß im Gemälde die Gegenstände lebendig hervortreten und in der gedichteten Person der Charakter durch Sprache und Handlung rein folgerecht entwickelt ist, dieser nur dieser und kein anderer seyn kann.

Plastik in der Malerei und Poesie ist die schwierigste Aufgabe, und sie fordert zu ihrer Lösung jene künstlerische Selbstbeherrschung, von der ich gesagt, daß sich durch dieselbe das Genie kundgebe. Wenn der Künstler bei Schaffung irgend eines Charakters sich so verläugnet, daß man ihn in diesem gar nicht erkennt, daß die Person eine von ihm ganz verschiedene und sich selbst consequente ist, so hat er plastisch gearbeitet, und sein Werk ist plastisch schön.

Die griechischen Dichter schufen darum leichter plastisch, sie bildeten darum leichter wirkliche Charaktere, nämlich selbstständige, abgeschlossene, vom Künstler-Ich unabhängige, weil sie dieselben aus der Geschichte nur so zu entlehnen brauchten, wie sie schon waren, wie sie die Mythe gab; während der jetzige Dichter seine Personen, wenn er sie drastisch

wirksam stellen will, erst umschmelzen, erst poetisch machen muß, wobei es leicht geschehen kann, daß er dem zu werdenden Charakter zu viel von seiner eigenen Persönlichkeit unterlegt, dadurch also statt objectiv — subjectiv dichtet, und dieß um so eher, je schöner er selbst fühlt, je edler er selbst denkt und sein Ideal in sich selbst ausgesprochen findet, wie z. B. eben wieder Schiller.

Sie sehen, meine Damen, daß ich auf diesen Ihren Liebling und mit Recht gefeierten Dichter zurückkomme; erlauben Sie mir vorläufig einige Worte über ihn.

Schiller ist, so lange er sich subjectiv ausspricht, allein steht, nur sein Gefühl, seine Denkweise zu vertreten hat, wie im lyrischen Gedichte und in historischen Abhandlungen, dort, wo sich Verstand und Gefühl und Fantasie frei ergehen dürfen, wo Anschauung und Reflexion vom Dichter ausgehen müssen — schön, erhaben, groß; aber im Drama, wo dem inneren Auge des Zuschauers oder Lesers das Innere jeden Charakters, die Werkstätte des Menschengemüths erschlossen werden, und das Leben, wie es ist, wie es sich aus verschiedenartigen Kräften entwickelt, und in seiner ganzen Eigenthümlichkeit an uns vorüberziehen soll — da stört er den Betrachter dadurch, daß er seine Personen nicht als Personen mit gänzlich besondern Maximen und Worten, sondern als Organe seiner Denkweise vorführt, so daß dieser in allen Charakteren, mehr oder weniger, nur immer den Dichter sprechen, in den

heterogensten Handlungen nur ihn handeln sieht, und durch zu häufige Reflexionen sogar der Fähigkeit beraubt wird, über das Geschehene sein eigenes Urtheil zu beschäftigen.

Deßhalb ist Schiller in dieser Dichtungart nicht so schätzenswerth als in den übrigen. Ihn hat die Gegenwart zu streng gerichtet. Seine Verdienste bleiben unsterblich im Auge dessen, der den Zustand seiner Zeit reiflich in Erwägung zieht und überdenkt, mit welchen Schlacken er das teutsche Theater übernommen hatte. Er that mehr für seine Zeit, als seine Zeit für ihn, und

»Wer seiner Zeit genuggethan,
Der hat genuggethan für alle Zeiten.«

Das Charakteristische also in der Antike ist das Plastische oder Abgeschlossene. A. W. Schlegel beleuchtet dies mit der Fackel des hellsten Nachdenkens. Nehmen Sie, liebenswürdige Leserinen dieses Büchleins, recht bald das bezeichnete Werk dieses ausgezeichneten Ästhetikers zur Hand, und Sie werden nach Beendigung dieser Lectüre über Ihre Clairvoyance in freudiges Erstaunen gerathen.

Der Griechen Kunstprincip, sagte ich, war ideale Schönheit. Das lehrte sie ihre Welt. Ihre Götter waren Menschen, ihre Menschen konnten Götter werden. Dieser wunderbare Verkehr mit der Geisterwelt adelte ihren Geist, und sie unterzogen sonach dem Gesetze der Schönheit, da diese göttlich machte, ihre ganze Menschlichkeit. Selbst die Leidenschaft umgaben sie mit dem Nimbus der Verklärung: alle

Erſcheinungen, die des leidenden, die des thätigen Gemüthes waren ſchön, edel, erhaben, groß. Wie der Laokoon von Stein, der mit ſeinen Söhnen in den Schlangenwindungen leidet, mit wahrer Seelengröße ſeinen Schmerz darthut, ſo auch der gedichtete; in beiden herrſcht derſelbe Adel.

Dieſe edle Haltung in ihren Charakteren war keine künſtleriſch erſonnene, ſondern natürliche, aus dem Leben gegriffene; ihre Seelengröße war die nothwendige Folge ihres Verhältniſſes zur Götterwelt. Was ſtand vermittelnd zwiſchen ihnen und den Göttern, oder vielmehr, was rückte in den menſchlichen Geſichtskreis die Welt der Unſterblichen? Das Fatum.

III.

Das Fatum oder Verhängniß.

Das Fatum der Griechen iſt ſchwer mit Worten auszumitteln; ich will es verſuchen.

In ihrer Poeſie waltet das unwiderſtehliche Verhängniß, dem nicht auszubeugen iſt, und das ſich früher oder ſpäter offenbart; es waltet in ihrer Dichtung, weil ſie es im Leben ſahen, und ihre Poeſie nur ihr ausgeſprochenes Leben war.

Durch dieſes Fatum geräth der Held ihrer Tragödie in eine Art Unfreithätigkeit, und er wird mehr geleitet als er die Handlung führt und beherrſcht; aber es iſt dieſes Verhängniß darum doch noch kein verdüſterndes Magnetgebirg, dem das Schiff des

Willens gewaltsam zufliegen muß, sondern eine ewige Macht, die das Ziel des Menschen zwar gesteckt hat, aber nach heiligen Gesetzen, als eine aus dem Leben der Handelnden nothwendig hervorzugehende moralische Folge.

Das Fatum der Griechen war die ausgesprochene Ahnung der Zukunft.

Die Zukunft des Menschen ist vom Allwissenden vorausgewußt, und, in so fern sich im Leben Alles nach ewig heiligen Gesetzen begibt, vorausgewollt. Eine Zukunft erlebe ich früher oder später; diese muß dem unsterblichen Seherauge bekannt seyn; nehme ich dieß an, so habe ich meine bestimmte, zwar durch mich selbst nur erzeugte, aber dennoch bereits bekannte, unabänderliche Zukunft.

Das ist das Schicksal, dem wir nicht entgehen können, weil wir es selbst schaffen. Sage ich, mich lenke mein Schicksal, so will ich eigentlich sagen, ich ahne, daß ich in diesem oder jenem Falle so oder so handeln werde, und mein Verhängniß ist demnach nichts weiter als eine hellere Ahnung meines späteren Selbst's, die auf gewissen unerklärbaren Berechnungen des Gefühls beruht.

Das ist das Schicksal; ein anderes ist in einer vernünftigen Weltordnung nicht denkbar.

Indessen, dem Griechen war das Fatum mehr. Die Geister- und Götterwelt stand ihm zu nah, als daß er sich nicht bei jedem Anlasse in Berührung mit derselben hätte sehen müssen, wobei nothwendig seine Freithätigkeit, gegenüber so überwiegend erhabenen

Kräften, ihm ſtets nur eine abhängige ſcheinen konnte. Seine Fantaſie gehorchte ſeiner Religion, und dieſe führte ihn bei jedem Schritte in die Gewalt eines überirdiſchen Weſens. Die Narciſſe gab ihm das Bild der beſtraften Eitelkeit, die Pappel trauerte über dem Grabe des Stolzes, die Najade bot ihm Erquickung, der Jammer des übermüthigen Marſyas ſchlug ihm an's Ohr, mit jedem Blicke ſah er Juno in das Ätherantlitz, und die Erynnen lagen im ſchaurigen Dunkel des Haines. Er ſah ſich beherrſcht, die ganze weite Natur war belebt von höherer Kraft, und ſeine Geſchichte war überfüllt von Beiſpielen ſeiner Unfreiheit.

Aber dieſe Unfreiheit drückte ſeinen Geiſt nicht, betäubte ſeine Fantaſie nicht, erlahmte ſeine Kraft nicht, denn — waren denn nicht ſelbſt ſeine Götter dieſem Fatum unterthan? Das Fatum hing noch über dem Olymp, und vor ſeiner Mahnung erbebte die Wohnung Zevs. Sie theilten das Los der Götter, konnten ſie alſo unglücklich ſeyn? — Sie waren glücklich. Sie hatten keine Vergangenheit, nach der ſie ſich ſehnen konnten; ihre Zukunft gab ihnen auch keine Wehmuth, kein Verlangen, wenigſtens kein ſchmerzliches, denn ſie hatten dieſe ja als eine angeſchaute vor ſich in ihren Göttern, die zum Theile Menſchen einſt waren, wie ſie. Dieſe Idee von der Apotheoſe des Menſchen lieh ihrem Weſen Adel und Kraft, und jene Vorſtellung, daß ihnen nichts begegnen könne, was nicht am hohen Throne des Verhängniſſes als unwiderruflich bekannt ſey,

brachte in ihr Leben glückliche Ruhe. Diese Ruhe prägte sich deßhalb auch in ihrer Kunst aus, und sie ist die zweite Eigenthümlichkeit der Antike: alles Antike ist plastisch und ruhig. Der Grundcharakter hingegen der neueren und neuesten Poesie (wie der Kunst im Allgemeinen) ist Streben, Bewegung; sie ist nicht so sehr die Darstellung des Ideals als vielmehr ein Idealisiren desselben, weil es verloren ging in den Bedürfnissen unserer ganz verstandesmäßig ausgebildeten Zeit, nicht mehr im Leben selbst herrscht, sondern von dem Künstler erst entweder der dunklen Urzeit oder dem verschleierten Jenseits entlehnt werden muß, von woher es seine luftigen Arme nach ihm ausbreitet und ihn kommen heißt. Davon sogleich mehr.

Abgeschlossene Ruhe ist der Grundzug der Antike. Daher, nach unserer Definition des Schönen, seine Schönheit und das wohlthätige Gefühl der Beruhigung im Busen dessen, der es beschaut.

Vierte Abtheilung.

Neuere oder romantiſche Kunſt.

Das Zeitalter der neueren oder ſogenannten romantiſchen Kunſt umfaßt ungefähr fünfzehn Jahrhunderte, nämlich von Chriſtus Geburt bis zum Jahre 1500. Vom Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts herab äußerten ſich in der Kunſt allmählig geiſtigere Motive, die gegenwärtig faſt überreif geworden, und Veranlaſſung geben, die neueſte Kunſt eine rationelle (nach Vernunftprincipien ausgebildete) zu nennen, von der ich in der folgenden Abtheilung beſonders ſprechen will.

Vorerſt müſſen wir das Weſen der neueren oder romantiſchen Kunſt unterſuchen.

Die romantiſche Kunſt ſteht im ſchärfſten Gegenſatze zur griechiſchen oder antiken.

Wie entſtand dieſe?

Mit dem Chriſtenthume.

Der Tod der Götterwelt war der Tod der Antike. Das Chriſtenthum nahm die Symbole, nämlich die Verkörperung der Begriffe, und gab dafür die reine Wahrheit. Die Fantaſie verlor die Regentſchaft, Vernunft wurde das Höchſte und der Glaube Ver-

mittler. Der Mensch sagte sich von der Mythe los und schmiegte sich an den Himmel. Der Olymp verlor seine Bewohner, die Götter wurden Gott. Die Ideale zerrannen, eine großartige Wirklichkeit trat in das Leben, über welches herein das Jenseits mit seinen unendlichen Verheissungen hängt.

Der Geist mußte nun anders wirken und der Fantasie Gesetze geben, die vorher ihn beherrscht hatte. Der Mensch verglich und er fand nichts mehr, das einen Vergleich mit seiner Idee von Gott aushalten konnte, aber er verglich dennoch, nämlich die Anforderungen des körperlichen Ich's mit denen seiner unsterblichen Seele. So vergleichend, wurde er reflectirend. Die Wirklichkeit gab ihm den Maßstab für sein unendliches Ideal, und mit dem Vernunftlichte desselben umzog er sich seine Wirklichkeit. Seine Fantasie bewegte sich nun vernunftmäßig; ihr wurde mit dem: »Kein Auge hat es gesehen, kein Ohr hat es gehört, was die Gottheit denen bereitet, die sie lieben« das grenzenlose Reich der Ahnung erschlossen, in der sie sich nun eine neue Herrschaft gründen sollte.

Kein Fatum waltete mehr: zwischen Erkennen und Befolgen stand nunmehr der mündig gewordene Geist mit seinem Willen, und er hatte die höchste Heiligkeit vor sich als Norm. Vom Himmel aus ging sein Daseyn, in ihn kehrte es zurück; daher sein stetes Aufblicken in denselben. Mit dem höchsten Glauben aber — kamen die höchsten Zweifel; der Dichter mußte nun auch beruhigen, da er früher zu entzücken schuf. Im Suchen nach Anhaltspunkten für seine

Beruhigung, in diesem Festhalten seiner Ideale, die ihm eine Jakobsleiter werden sollten zum höchsten Ideale, Gott, idealisirte er. So wurde er also reflectirend, idealisirend.

Er formte die geschichtlichen Charaktere, da sie ihm, seiner Idee von Menschenbestimmung zufolge, nicht immer erhaben genug waren, nach dem Typus seiner Ahnung um, und bildete selbst außergeschichtliche, da er in diese, ohne Verletzung der historischen Wahrheit, alle ideale Hoheit der Gesinnung und Reinheit des Gefühls legen durfte.

Alles gab ihm Anlaß zum Gesange, da seine Poesie jetzt nur der Erguß seiner Sehnsucht nach dem höchsten Schönen, diesem verlorenen Paradise, war. Alles war ihm poetisch, da man verschönern Alles kann.

Was hier gesagt worden, gilt von der neueren und neuesten Poesie und Kunst überhaupt, und es sprach sich das Alles nicht zu allen Zeiten gleichmäßig aus, nicht immer so scharf hervortretend.

Die neue Kunst (neuere und neueste) ist die ausgesprochene Sehnsucht, während die antike die ausgesprochene Ruhe war. Die neue ist darum bewegter, rascher, vielseitiger, tiefer, wärmer; die alte erhabener, ruhiger, sicherer.

Die Geschichte der neuen Kunst geht mit der Entwicklunggeschichte der Zeit gleichen Schrittes, bei jedem Volke eigenthümlich verschieden.

Gewöhnlich sondert man im ästhetischen Verkehre nur eine antike und eine romantische Kunst, und umfaßt mit der letzten Bezeichnung auch die der

neueſten Zeit; vorzüglich ward dieſes Wort ſeit Kurzem ſehr bekannt und in den Gebrauch verſetzt durch die Franzoſen, deren Dramatiker ſich in zwei Parteien aufgelöſt, von denen die eine ſich die claſſiſche, die andere die romantiſche nennt, dieſe ſich für das Kunſtprincip der neuen Dramatik, jene für die ariſtoteliſchen Geſetze erklärt. Überhaupt wird das Wort romantiſch gerade jetzt ſo unverſtändig mißbraucht, daß es nicht überflüſſig ſeyn wird, den Begriff desſelben vorerſt feſtzuſtellen, eh wir zur Charakteriſirung der romantiſchen Kunſt übergehen.

Das Wort ſelbſt iſt ſüdlichen Urſprungs und gehört jener Zeit an, in welcher durch die ſüdlichen Völker zugleich das wundervolle Leben begann, das wir romantiſch nennen; es kommt her von romance (Romanzo), der Benennung jener Volksſprachen, die durch Vermiſchung des Lateiniſchen mit den Mundarten des Altteutſchen entſtand. Dieſes Wort ſollte eigentlich nur das Leben jener Zeit bezeichnen, aber es wird ſonderbar verwechſelt. Der Ungebildete gebraucht es häufig für romanhaft und benennt damit Alles, was vom gewohnten Gleiſe abweicht, fantaſtiſch, ja verſchroben und lächerlich iſt. —

Romantiſch, im wahren Sinne, bezeichnet ein manchfaltiges, thatenreiches, wunderbares, aber immer ſchönes, blühendes, wenn gleich oft im Einzelnen ſchauriges, gigantiſches, Entſetzen bergendes, ſchnell bewegtes Leben, und gehört einzig jener Zeit an, in der der Rittergeiſt die Verhältniſſe der Geſellſchaft gebildet. Er kam durch die Mauren im

achten Jahrhunderte nach Spanien und trug sich von da nach Frankreich, Italien und Teutschland über, wo er, verbunden mit dem Fabelglauben dieser Länder, sich überall wieder eigenthümlich gestaltete. So formte er sich nach der Natur und den Bedürfnissen dieser Völker, und äußerte sich im Norden groß, erhaben, schrecklich, in düstren Nebelgebilden, riesenhaften Kämpfen, ungeheuren Wagnissen; im Süden üppig, blumenreich, voll Liebe und Sehnsucht, Minnesold zu erwerben.

Das räthselhafte Dunkel, das zwischen der Entstehung des Christenthums und der Völkerwanderung die Geschichte durch drei Jahrhunderte umflorte, lichtete sich, und die nordischen Völker traten hervor, vom Aberglauben angeführt und rissen mit ihren schönen Irrthümern selbst die Fantasie derjenigen hin, die bereits die Wahrheit in sich aufgenommen hatten. Die Mauren lehrten Kampfspiele, Gesang und bildende Kunst; das Alles einte sich mit europäischer Kraft — und die Zeit der Romantik begann. Turniere, Fahrten, Abenteuer, Verzauberungen, Sagen wechselten, häuften sich an.

Wie im Norden die Heldenschaar dem Gesange Ossians lauschte, so entzückte dann im Frankenlande der Troubadour mit seiner Laute, und Ritter und Damen verherrlichte sein liebeathmendes Lied oder er begeisterte durch Erinnerung an den großen Carl, König Arthur, den immer siegenden Roland.

Es gehört nicht hierher zu entwickeln, wie der romantische Geist sich in allen Ländern verschieden

ausgebildet hat; genug ist hier, zu wissen, was unter romantisch zu verstehen, wenn man den Charakter der romantischen Kunst, vorzüglich der Dichtkunst, völlig auffassen will. Der Grundzug der romantischen Poesie ist Sentimentalität (Reizbarkeit des Gefühls) mit fantastischem Schwunge. Die Kämpfe mit den Mauren (Saracenen), späterhin die Kreuzzüge, Nothwendigkeit, das Ritterschwert durch Thaten zu verdienen, liehen ihr Stoff; Lebensweise, erhabene und reizende Natur, Minne gaben Anschauung, Schmuck und edle Sprache; Aberglaube umzog ihre Dichtungen mit Zauberhainen. Dieses Fantastische sprach sich im Worte, wie in ihrem Leben, in allen ihren Kunstgebilden aus: in Allem herrschten schöne Manchfaltigkeit, Wärme, Kraft und Liebe und Wunder. Romantisch hat daher immer den Nebenbegriff des Wunderbaren, und wir nennen ein Gedicht ein romantisches, worin die Handlung durch höhere Wesen unmittelbar anschaulich geleitet und bestimmt wird, wie z. B. in Wieland's Oberon. Der Roman — auf den wir noch kommen — braucht also in diesem Sinne nicht romantisch zu seyn, als in demselben die Hauptperson zwar auch von einer höheren Macht bestimmt, aber nicht sichtlich unmittelbar geleitet wird; sondern nur so fern, als auch im Romane die Begebenheiten einen ungewöhnlichen, an das Wunderbare streifenden, Gang nehmen und diese von einer Natur und von solchen Charakteren gewissermaßen bedingt seyn müssen, die malerisch, neu, frappant, schön und kräftig sind.

Die Künſtler — vorzüglich Dichter — der romantiſchen Zeit ſpiegelten dieſe treulich in ihren Schöpfungen ab; der Hang zum Wunderbaren, göttlich Bedingten, Schwärmeriſchen, zur Liebe und zu Abenteuern, Einfalt der Sitten oder ſpäter ſelbſt Sucht zu belehren, Lebenskraft und Manchfaltigkeit, Geſchmack und Fantaſie in der Auffaſſung — ſprechen aus ihnen; chamäleontiſch liegt die Kunſt jener Zeit vor uns, und jedes Gemüth kann ſich aus ihr befriedigende Genüſſe holen. —

Nur ſo Weniges über ſo Vieles. Es genügt zu wiſſen, daß ſich die Romantik von der Antike durch das Ahnungvolle und Geheimnißreiche, wovon ſie durchdrungen, ſcharf unterſcheidet, ſo wie ſie im Gegenſatze zur neueſten Kunſt ſteht, deren Weſen ſich in der geiſtigen Auffaſſung der Verhältniſſe äußert, und deßhalb eine rationelle (vernunftmäßige) genannt werden kann.

Fünfte Abtheilung.

Neueste oder rationelle Kunst.

Ein Rationalist in Beziehung auf Religion wird derjenige genannt, welcher das Gute thut, ohne Berücksichtigung dessen, was ihm folgt, sondern nur, weil es gut ist, aus freiem Erkennen, in völlig freier Thätigkeit; ein Rationalist in der Kunst ist derjenige, welcher das Schöne darzustellen weiß mit Willen, mit Bewußtseyn; der nicht blos der Eingebung seines Genius huldigend dasselbe hervorbringt, sondern es nach seiner Erkenntniß bildet, so sein Wollen durch sein Wissen beherrscht.

Diese Rationalität steht dem Naiven entgegen, das in der Antike und auch in der Romantik vorherrscht.

Das Naive ist dem Worte nach das Angeborne, dem Sinne nach die bewußtlose Äußerung der Idee. Naiv ist das Gegentheil von Künstlich; es ist die anspruchslose Darthuung seines Gefühls ohne Rücksichtnahme auf die Wirkung. Der Naive wird nur vom Gebildeten verstanden, da dieser die Gesetze kennt, die seine eigenen Äußerungen bedingen und regeln. Der künstlerische Mensch ver-

hält sich zum naiven, wie der Mann zum Kinde, dieser aber hat, eben als Kind der Natur, Reinheit und eigentliche Grazie vor ihm voraus.

Das Genie ist in seiner ersten Erscheinung naiv, erst die hinzukommende Theorie macht es künstlerisch. Das Genie, sagte ich, äußerte sich in der Antike und größtentheils in der Romantik naiv; es konnte sich da nur selten Rechenschaft von seinem eigenen Wirken ablegen, denn es kannte keine anderen Gesetze, als die es sich selbst im Schaffen bewußtlos gegeben. Der Grieche hatte keine Muster vor sich, oder ahmte sie nicht nach; die Romantik bildete sich ebenfalls aus sich selbst. Wir aber haben die Antike und das Mittelalter, und saugen mit der Muttermilch des ersten Unterrichts schon Grundsätze und Theorieen ein, die sich in der späteren Reife geltend machen. Wir *wissen*, was wir *können*.

Dieses bewußte Schaffen, diese geistige Selbstbeherrschung macht das Wesen der *neuesten Kunst* aus. Sie begann erst mit dem siebzehnten Jahrhunderte eigentlich, und vom Anfange des sechzehnten bis dahin herrschte mehr oder weniger Anarchie, scholastische Überbildung, Methodik, Pedanterie, Unkunst, einige große Talente ausgenommen.

Wollte man noch kritischer sondern, so müßte man eine *allerneueste* Kunstperiode annehmen, und diese ist es, von der ich nun sprechen will. Wir stehen in ihr, wir haben noch die Männer vor uns, die sie geschaffen und sehen noch die Verzweigung der manchfaltigen Interessen, aus denen diese Gei-

ſter hervorgegangen ſind. Leſſing, Schiller, Göthe. Drei Namen, die eine ganze Welt bezeichnen. Es iſt ſchwer, genau die Bahn zu verfolgen, die der Geiſt dieſer Periode gegangen; erſt einer nächſten Generation wird es vielleicht möglich werden, alle die unermeßlichen Erſcheinungen völlig unbefangen zu beſchauen, ihnen ihre Gebiete anzuweiſen und den Strom aufwärts bis zu ſeinen Quellen zu bereiſen; wir — ſchiffen auf dem Strome, beſehen rechts und links die herrlichen Fluren, Felſen und Abgründe und gigantiſchen Schlöſſer und Ruinen, und wiſſen zwar, von wannen wir kommen, aber nicht, wohin wir ziehen: wir haben ein Land der Verheißung vor uns, aber wer wird unſer Führer ſeyn? . . . . .

Die Philoſophie der neueſten Zeit nahm auch die Kunſt in ihre Grenzen auf und ſchrieb ihr Geſetze vor. Es ſollte nunmehr Alles auf dem Wege des Bewußtſeyns ausgemittelt und das Genie durch bedingtes Erkennen geleitet werden. So ward eine Kunſtkritik, deren Geſetze noch lange hin fortbeſtehen dürften. Die Äſthetik wurde eine Wiſſenſchaft, eine ſyſtematiſche Zuſammenſtellung nämlich aller Geſetze zur Hervorbringung und Beurtheilung der Kunſtwerke. Indeſſen ſchuf der raſtloſe Menſch, und nicht jeder der neueſten Künſtler kennt die Schule, die ihn, ohne daß er es wollte, gebildet hat.

Man hört jetzt oft ſagen, daß wir in der Kunſt ſtehen geblieben oder wohl gar zurück gegangen ſind. Das iſt nicht ſo, aber es iſt eine Eigenthümlichkeit

der Zeit, daß sie sich gern der Gegenwart unverständlich macht; steht die Sonne nicht am Himmel, wenn sie Wolken unserem Auge verbergen? . . . Wenn nicht mehr die Riesenbauwerke Egyptens und Roms sich erheben, können wir sie deßhalb nicht bauen? — Wie viele Raphael's gäbe es, hätten wir Raphael's Zeit, zöge nicht die ertödtende Armuth den Pinsel so manchen Genie's vom Göttlichen ab hin zur Konterfeiung eines Alltagsgesichtes? — Wie viele Petrarca's klagten nicht ihre Nachtigallenschmerzen, fänden sich Laura's, wäre nicht eine Mühle in Vaucluse erbaut worden? — Wenn war die Redekunst so ausgebildet als jetzt, wie verhalten sich Demosthenes und Cicero gegen die Redner Englands und Frankreichs? —

Wenn die Muse nicht seufzte unter dem Bleigewichte der Akten unsrer Büreauverhältnisse, welche Zeit könnte sich der unsrigen vergleichen? Wenn war man so Meister der Form als eben jetzt? Aber — die Prosa des Tages hat fast gesiegt, und in den poetischen Augenblicken flüchtet sich die exilirende Fantasie in das Gebiet des Traumes. Der Eilwagen des Merkantilsystems reißt uns dahin auf der einförmigen Heerstraße des Alltägigen zu den Stapelplätzen des Verstandes, und in diesem Dahinfliegen durch paradisische Gegenden vermögen wir nichts — als Blicke zu entsenden voll Schmerz und Wehmuth. Was soll die Kunst, wenn der ein Schwärmer heißt, dem eine Sternennacht eine Thräne der Rührung entlockt; wie soll die Lerche dem Äther

zufliegen, wenn Kornähren auf ihren Schwingen lasten und sie nach halbvollendetem Fluge herab muß in die dumpfe Ackerscholle? Wie soll eine Hand tauglich bleiben für das dictando der Gottheit, wenn sie auch einen armseligen Buchhändlercontract unterzeichnen muß? — —

Genug; der Leidenschaftloseste wird bei solchen Betrachtungen bitter, und — Gutes kann man dennoch wirken; ja, reich an Gutem ist unsere Zeit, bringet den Sinn dafür und ihr werdet es finden.

Mehr von der Gegenwart zu sagen, wäre hier unpassend und auch überflüssig; wir stehen mitten in ihr und können sie genießen; Genuß ist das Urtheil. Aus Gegensätzen erklärt sich Alles am besten; man vergleiche das Jetzt ernsthaft mit dem Sonst und Einst, und man wird ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Sechste Abtheilung.

Poesie.

Was heißt Poesie?

Aristoteles nennt sie (und nach ihm der Franzose Batteux) eine schöne, geistige Nachahmung der Natur; Jean Paul heißt sie — die zweite Welt in der hiesigen.

Wir wollen untersuchen.

Poesie wird in zweifacher Bedeutung gesagt, im allgemeinen und engeren Sinne; in diesem ist sie Dichtkunst.

Poesie, im Allgemeinen, ist die Auffassung der Idee in entsprechender schöner Form, oder die Auffassung der Sinnenwelt in idealer Bedeutung. Die Thätigkeit in uns, irdische Gegenstände mit diesem idealisirenden Auge anzuschauen, und, umgekehrt, eine Idee in entsprechende irdische Formen einzukleiden, ist die Fantasie oder das Dichtungvermögen.

Poesie ist sonach die Entwicklung dieses Dichtungvermögens oder der Fantasie, und äußert sich diese Entwicklung in einem Werke, so wird sie Kunst. Poesie also, als die Thätigkeit des Geistes, das Ideale mit dem Irdischen zu umkleiden, oder das

Irdische in seiner idealen Bedeutung aufzufassen, muß aller Kunst zu Grunde liegen, und jeder Künstler muß in diesem Sinne Dichter seyn. Es wird daher das ganze Gebiet der Kunst im Gegensatze zur Wirklichkeit, die die Gegenstände nicht in ihrer zweiten, idealen Bedeutung, sondern immer nur in ihrer ersten, irdischen anschaut, mit Recht Poesie genannt, und poetisch nennen wir Alles, was so dargestellt ist, daß wir vom Gegenstande zur Idee desselben leicht übergehen können; und sofern haben die Benennungen poetisch, künstlerisch und schön eine und dieselbe Bedeutung; Alles, was die Fantasie aufregt und hinüberträgt in das Gebiet idealer Anschauung, mit einem Worte, frei macht, ist poetisch, künstlerisch, schön.

Poesie und Kunst sind also ihrem Wesen nach eins, und unterscheiden sich nur darin, daß Poesie die Auffassung, Kunst zugleich die Darstellung der Idee ist.

Poesie ist die Folie der Kunst, und alle besonderen Künste, Dichtkunst, Malerkunst, Tonkunst, Bildhauerkunst, sind nur einzelne Strahlen dieser Sonne, sind nur die Verkörperungen derselben, die Menschwerdungen des himmelentstiegenen Geistes. Denn, was wäre ein Bild, eine Statue, eine Sinphonie, ein Gedicht, gäben diese alle uns nicht mit ihren Formen zugleich die geheimnißvolle Abhandlung über das Schöne selbst? . . .

Poesie im engeren Sinne, nämlich die Auffassung und Darstellung der Idee in schönen Worten, ist — die Dichtkunst.

Dichtkunst ist die Kunst, welche das Schöne durch eine in sich abgeschlossene Reihe anschaulicher Gedanken durch die Sprache darstellt; ein Dichter derjenige, der ein solches schönes Gedankengebilde in der Sprache aufstellt, und ein Gedicht (Poesie im objectiven Sinne) ist eine, das Schöne eigenthümlich darstellende in entsprechenden, anschaulichen Worten ausgedrückte Gedankenreihe.

Dichtkunst ist die erste und umfassendste aller Künste; die erste, weil des Menschen erster Gedanke, Gott, ein poetischer ist; die umfassendste, weil sie das Wort bebaut, dessen Keime mit der Ewigkeit geworden sind und sich in die Unendlichkeit verlieren; auch darum, weil das Reich des Wortes grenzenlos ist, und die Darstellungen durch dasselbe durch nichts beschränkt sind. Das Bild stellt immer eine Situation dar, und, wenn auch die Fantasie des Beschauenden nach dem Gesetze des Schönen durch dasselbe frei gemacht wird, so, daß sie von dem gesehenen Gegenstande hinüberfliegt in das Reich der Idee, und an diesen tausend neue fügt in fesselloser Gedankenverbindung, so gibt die Dichtkunst tausend solcher Bilder der Fantasie hin, und das ganze Leben muß dieser aufgehen im Andrange eines solchen Blüthenmeeres von Ideen, auf deren Wellen sie hinschwimmt an das Gestade des Jenseits.

Wie sich Poesie von der Wirklichkeit dadurch unterscheidet, daß sie die Erscheinungen idealisirt, so ist auch Dichtkunst der Gegensatz von Prosa dadurch, daß sie mehr die Fantasie, Prosa mehr den Verstand

anregt, diese sich mit dem Gedanken allein begnügt, jene aber den Gedanken bildlich darstellt. Auch die Prosa wirkt auf die Fantasie, aber durch andere Mittel; sie wirkt nicht unmittelbar auf dieselbe, sondern durch das Gemüth, während die Dichtkunst unsere Einbildungskraft sogleich unmittelbar in Anspruch nimmt. Der Prosaist sucht zu überzeugen, der Dichter zu rühren; jener erweckt das Urtheil durch Vernunftgründe, dieser durch die Stimme des Gefühls. Auch der Prosaist erregt in uns eine leidenschaftliche Theilnahme, und arbeitet dahin, uns endlich zu beruhigen, aber immer mehr auf dem Wege des Denkens; der Dichter erringt, bestürmt und befriedigt — durch die Fantasie. Jener rückt uns den Gegenstand zwar auch nah, aber er stellt uns, wie vor ein Gemälde, in das rechte Licht und auf eine gewisse Höhe, von der wir die Vorgänge beschauen können, ohne in dieselben mit hinein gezogen zu werden; der Dichter hingegen führt uns unter die Handelnden selbst, läßt uns unmittelbar Theil nehmen, und gönnt uns nicht eher Ruhe, als bis sich im Ganzen die Ruhe hergestellt hat.

Die gebundene Rede (der Vers) macht zwar den gewöhnlichen, aber nicht immer wesentlichen, Unterschied; ja, eine Dichtungart muß die Prosa beibehalten, der Roman; und Verse, selbst schöne Verse, machen noch kein Gedicht. Der Verfasser eines Romans ist dann Dichter, wenn er in demselben das darthut, was das Wesen der Poesie ausmacht: Eigenthümlichkeit der Weltanschauung, Schaffung und

folgerechte Durchführung neuer Charaktere und Verhältnisse, Fantasie in der Benützung aller Mittel, die das Leben und die Natur darbieten, endlich entsprechende und vollendete Form in der Darstellung; und schöne Verse sind erst dann ein Gedicht zu nennen, wenn sie ein in sich abgeschlossenes Gedankengemälde geben, in welchem sich die Idee anschaulich der Fantasie vorstellt.

Ein Gedicht, das von dem, was der Dichter aussprechen will, kein anschauliches Bild gibt, oder das unser Gemüth nicht in jene Lage bringt, für die es strebt, ist ein schlechtes, es mögen in demselben die schönste Sprache und die üppigste Darstellung herrschen. Wir Teutschen sind reich an guten Dichtungen, aber leiden auch keinen Mangel an schlechten.

So viel von Poesie im allgemeinen und Poesie im engeren Sinne. —

Ich habe gleich anfangs gesagt, daß ich in diesem Buche über Ästhetik den Faden mit der Dichtkunst anknüpfen und fortführen, das Wesen der übrigen Künste nur nebenbei besprechen will. Das habe ich bis jetzt redlich gethan, und ich gehe nun schon so fort. Ich schreibe für Damen, in deren Bereich doch eigentlich nur die schöne Literatur, Belletristik, gehört; selten wird ihr Urtheil über andere Kunstwerke als der Dichtkunst in die Schranken gerufen, und geschieht es ja, so werden sie, ausgerüstet mit dieser Kenntniß vom Schönen überhaupt, jeden bescheidenen Frager zufrieden stellen;

wer wird von einer Dame fordern, daß sie Winkelmann studiert habe, und wer wird von einem Büchlein, wie diesem, erwarten, daß sich der Verfasser darin über alle nur möglichen Erscheinungen der Kunst breit mache? Darum, liebenswürdige Damen, seyen Sie mit dieser aphoristischen Abhandlung über Ästhetik zufrieden und überzeugt, daß selbst Ihre gelehrtesten Verehrer und Gatten mit Ihnen sehr zufrieden seyn werden, wenn Sie diese bescheidene Schrift recht mit ganzer Seele gelesen, ihren Inhalt sich zum völligen Eigenthume gemacht haben, denn — unter uns — diese Herren kennen Winkelmann, Barthelemy, Sulzer und Solger u. s. w. auch nur von einigen Soireen her, in denen sie das Vergnügen gehabt, ihre Bekanntschaft zu machen. Übrigens wissen Sie, meine Gnädigen, daß der gute Ton sich ohnehin selten mit derlei Gegenständen befaßt, und daß der beste Ton eines weiblichen Herzens aus seinem — Gefühle komme.

O was sind alle Ästhetiken gegen das Gefühl eines edlen Weibes! Es wird mündig geboren und bevormundet die Weisheit des Mannes von tausend Talenten. Wie vor dem stillen Wunder einer Blume steht der Denker still vor dem Frauenherzen, diesem Tribunale der Natur; er legt in die Wagschale dieser Richterin sein Wissen, das Weib — einen Staubfaden aus dem Blüthenkelche seines Herzens, und — seine Weisheit schnellt empor . . . . . —

Sonach gehe ich nun weiter auf der bezeichneten Bahn. Eh ich aber zu den einzelnen Dichtungarten überschreite, will ich bei dem verweilen, was nothwendig früher zu besprechen ist, nämlich bei den besonderen Erscheinungen im Wesen der Kunst, vorzüglich der Dichtkunst.

Siebente Abtheilung.

Von den besonderen Erscheinungen und Wirkungen der Kunst.

Die Kunst, als freie Darstellung des Schönen, oder als Anschaulichmachung der Idee in vollendeter Form, bringt in uns, sagte ich, Beruhigung hervor, jene zeitliche Befriedigung unserer ewigen Sehnsucht nach Seligkeit. Beruhigung setzt aber Bewegung voraus. Beim ersten Anblicke des schönen Gegenstandes wird unser Gemüth bewegt und sodann erst geordnet, beruhigt. Diese Gemüthsbewegung ist das Streben des Geistes, die empfangenen Eindrücke zu sondern und sie wieder harmonisch zu verbinden, und als ein vollkommenes Ganze der Erinnerung zu übergeben.

Die erste Wirkung also des Schönen ist Gemüthsbewegung, und diese, leidenschaftlich gesteigert, heißt Pathos.

I.

Das Pathos.

Pathos ist ein griechisches Wort und heißt zunächst Leiden, sodann auch Angesprochenwerden

oder Mitgefühl. In der Kunst wird das Pathos, Leiden, dem Ethos, oder dem Seyn, dem Thun, dem Charakter entgegengesetzt. Charakter (vom griechischen Worte charassein, eindrücken) ist das jedem Wesen von der Natur eingedrückte Eigenthümliche, wodurch es sich von andern unterscheidet, und Pathos ist zunächst die Wirkung, die dieses Eigenthümliche hervorbringt. Ethos oder Charakter verhält sich demnach zum Pathos oder Leiden, wie die Ursache zur Wirkung überhaupt. Sie sind ihrer Natur nach untrennbar; und dort, wo das Pathos als für sich erscheinend, nicht hervorgehend aus der Eigenthümlichkeit des Gegenstandes behandelt ist, wird dasselbe ein falsches Pathos genannt. Falsch ist das Pathos z. B. in einem Trauerspiele dann, wenn nur theilweise auf Erregung des Gefühls hingearbeitet wird, ohne daß diese Erregung aus den Charakteren selbst hervorgeht; Furcht, Schmerz, Entsetzen, Erschütterung verursachen nur dann wahres Pathos, wenn diese nicht blos durch zufällige, äußerliche Mittel entstehen, sondern eine moralische Folge des Zusammenwirkens der Handelnden sind.

Besonders scharf zeigt sich der Unterschied zwischen wahrem und falschen Pathos in den meisten dramatischen Werken der Franzosen, die mehr auf die Darstellung der Leidenschaft selbst als auf Entwicklung des Charakters hinarbeiten, so, daß jene oft ganz unzusammenhängend mit diesem, schwülstig und gesucht erscheint. Man nennt das falsche Pathos auch Hinarbeiten auf Effect durch äußere Mittel, was sich

so häufig bei Schauspielern zeigt, die sich weniger bemühen, den Charakter consequent durchzuführen, als Einzelnheiten desselben glänzend hervorzuheben. Das Gefühl allein bestimmt das Wesen des Schönen nicht, sondern es beruht dieses vielmehr auf dem harmonischen Zusammenwirken aller Kräfte, so, daß das Angeschaute als völlig abgeschlossenes, in allen Theilen vollkommen ausgebildetes, Ganzes vor der Seele steht. Unechtes Pathos ist die Erregung eines Gefühls, das in keiner innern Verbindung mit dem Gegenstande, mit dem Charakter selbst steht; kunstmäßige Rührung hingegen, oder echtes Pathos, ist die unerwartete Harmonie scheinbar streitender Kräfte. So rührt uns z. B. im Drama die Versöhnung zweier Feinde, deren Charaktere dieselbe fast unmöglich scheinen ließen. Wird die Aussöhnung vom Dichter durch kleinliche, unwesentliche, äußerliche Dinge herbeigeführt, so ist die hervorgebrachte Rührung für den Denker ein unechtes Pathos und läßt ihn unbefriedigt; hat aber der Dichter schon von vorn herein Anhaltspunkte in die Charaktere gelegt, die durch die ganze Handlung halb sichtbar bleiben und endlich durch irgend eine schöne Einwirkung, als moralisch nothwendige Folge Versöhnung bezwecken: so fühlen wir uns befriedigt und unsere Thränen kommen nicht sowohl aus dem Auge, als aus der Seele durch das Augenlid.

Das Pathos ist der Zweck aller Kunst. Es beruht auf der Erregung und Läuterung der Gefühle.

II.

Das Erhabene.

Schon das Wort gibt die Erklärung. Das Erhabene ist das, nach welchem wir hinauf blicken müssen, das über den gewöhnlichen Standpunkt der Erscheinungen erhoben ist. Das Erhabene ist das Schöne, das uns nicht nur rührt, sondern auch erhebt.

Die Rose ist schön; bei ihrem Anblicke fühlen wir uns innig gerührt und friedlich; wonnevolle Sehnsucht erregt sie, und das Geheimniß der Liebe sehen wir in ihrem Busen ruhen; aber — der Sternenhimmel ist erst erhaben; der Blick in diesen erhebt über die Erde. Das Weltmeer ist erhaben, seine Unermessenheit gibt dem Geiste ein Bild des Jenseits; ein wolkentragender Fels ist erhaben, von seinem Gipfel herab tragen sich große Gedanken.

So sind erhabene Charaktere jene, die uns nicht die gewöhnlichen Zustände des Gemüths sehen lassen, sondern die eben an die Gewöhnlichkeit den Riesenmaßstab ihrer Weltansicht legen, und Gesinnungen äußern und Thaten vollbringen, die derselben würdig sind.

Jene Schönheit, die zwar auch, nach dem Begriffe des Schönen, die Fantasie freimachen und unendliche Ideenschwingungen hervorbringen muß, die jedoch mehr um das Leben als über dasselbe führt, nennt man auch die weibliche Schönheit im Gegensatze zur erhabenen oder männlichen Schön-

heit; das Wesen jener ist Anmuth, der Charakter dieser Stärke, Kraft, Hoheit. Die mediceische Venus ist der Typus für jene, für diese der Apoll von Belvedere.

Anmuth regt das Gemüth sanft an, muthet nur an; Erhabenheit begeistert, erhebt. Grazie ist die Seele der Anmuth, die des Erhabenen Kraft.

Grazie ist das zarte Ebenmaß aller Theile; Kraft ist der Ausdruck der Sättigung; jene will erkannt werden, diese dringt sich auf; jene ist Schlummer, diese Thätigkeit.

III.

Das Interessante.

Interesse (vom lateinischen Worte interesse, dabeisеyn, zugegensеyn) bedeutet zunächst überhaupt den Antheil, den wir an irgend einer Sache nehmen, nach dem Reize oder der Wichtigkeit derselben, und wir sagen, wir interessiren uns für sie und ich habe ein Interesse bei der Sache. Ich interessire mich für die Sache — heißt, sie zieht mich an; ich habe ein Interesse bei der Sache, heißt, ich bin dabei beantheiligt, in dieselbe verflochten: dieses Interesse bezieht sich auf den Vortheil, jenes auf den geistigen Reiz des Gegenstandes. Das Interesse der Menschen, so wie der Grund, aus welchem sie sich für Etwas interessiren oder weßhalb ihnen dasselbe interessant ist, ist verschieden nach ihrer Bildung,

Der sinnliche Mensch findet nur Interesse am Sinnlichen, an dem, was ihm Nutzen oder Gewinn verspricht, und dieser sein Antheil heißt Interesse im engeren Sinne oder Eigennutz; er selbst nennt den Vortheil Interesse, und bezeichnet mit diesem Worte, Interessen, die Zinsen seines Vermögens.

Von diesem persönlichen, sinnlichen Interesse unterscheidet sich das allgemeine oder geistige, das, was an sich interessant ist.

Interessant in dieser Bedeutung kann also nichts Gewöhnliches, sondern nur das seyn, was den Geist auf eine besondere Weise in Thätigkeit versetzt, und in uns entweder durch seine Form oder seinen wichtigen Inhalt Theilnahme erregt. Das Interessante braucht sonach nicht immer schön zu seyn (obwohl die Schönheit immer interessiren muß), sondern beruht entweder auf den inneren Verhältnissen zu unserem eigenen Wesen, oder auf einer überraschenden Verschiedenheit mit diesem. So ist uns interessant, was einer Person begegnet, was diese spricht und thut, die mit uns gleiche Gesinnungen hegt oder in gleicher Lage sich befindet; oder im Gegentheile interessiren wir uns für eine solche, in deren Wesen sich Ungewöhnliches, Überraschendes äußert. So ist z. B. in der Kunst das Product einer originellen Kraft interessant, selbst wenn ihr die schöne Form noch mangelt, und man nennt eine Person, ihr Benehmen, ihre Fisiognomie interessant, die durch einzelne hervorstehende, wenn gleich nicht schöne, Züge unsere Aufmerksamkeit erregt. Endlich das an sich

Interessante ist — das Menschliche, die Zustände des Gemüthes, die Entschließungen und Folgen derselben, denn — ich bin ein Mensch, und was den Menschen trifft, kann auch mich gelegentlich treffen, und es erweckt sein Schicksal meine Theilnahme.

Darum interessiren wir uns selbst für die Schicksale einer erdichteten Person, insofern wir diese auf uns selbst beziehen und dieß um so mehr, je verwandter die Denk- und Handelsweise derselben mit der unserigen ist. Aus diesem Grunde ist unser Interesse so innig für Charaktere der vaterländischen Geschichte, deßhalb nehmen wir auch herzlicher Theil an wahren, als an erdichteten Personen in einem Drama.

Aber immer wird das rein Menschliche, es mag der ältesten Geschichte oder der unserer Zeit angehören, unser Interesse in Anspruch nehmen, und immer wird der Mensch für den Menschen das Interessanteste seyn.

IV.

Das Wunderbare.

Die Wirkung oder vielmehr das Wesen des Interesses besteht in einem Gefühle der Lust, das uns ganz durchdringt, und, seltsam! dieses wonnige Gefühl äußert sich sogar nach der Katastrofe eines echten Trauerspiels: heiter, sagt Schiller, ging der Grieche von der Tragödie nach Hause; ein An-

derer meint sogar, es liege selbst im Unglücke des Nächsten etwas, das uns nicht ganz mißfällt. Filosofisch auszumitteln diesen Grund für unser Wohlbehagen selbst bei tragischen Katastrofen, führte zu weit; auf poetischem Wege kommen wir ihm sogleich nah.

Der Mensch lebt mehr, als er selbst weiß, in Gemeinschaft mit der Geisterwelt; er mag noch so mühsam durch die schwere Ackererde des Lebens schreiten, sein Kopf ragt doch in die Luft und seine Seele verliert sich in die Regionen der Ahnung. Es fühlt jeder, daß er hier nicht heimisch sey und daß er einer Welt gehöre, mit welcher die Erde nichts gemein hat als das Daseyn. Was ihm nun von dem unbekannten Jenseits zukommt, auf diesem Wege der Ahnung, das hält er fest und fühlt im Beschauen desselben unaussprechliche Lust. Je seltsamer, je überraschender Etwas auf ihn einwirkt, desto willkommener nennt er es, denn das Ungewöhnlichste entzieht ihn ja erst dem Gewöhnlichen. Daher — sein Interesse für seltene, selbst entsetzenerregende Schicksale, für tragische Katastrofen; er sieht in diesen das Walten einer höheren Macht, und die Versicherung vom Daseyn einer solchen entzückt ihn selbst auf Kosten seines Herzens, das für Liebe geschaffen ist. Anders — kann man wohl das Interesse am Tragischen erklären, menschenwürdiger — nicht.

Aus dem Gesagten ergibt sich nun, daß unser Interesse dann ein gesteigeteres seyn wird, wenn sich das Wunderbare äußert.

Wunderbar ist Alles, was sich weder aus der Vernunft noch aus der Erfahrung erklären läßt.

Wir haben mehr Wunder als Namen derselben, aber die Gewohnheit, unter ihnen zu leben, hat den meisten ihren Zauber genommen, und für die übrigen suchen wir (und finden im Wahne) befriedigende Deutung in unserem Wissen. Von diesen Naturwundern ist hier nicht die Rede, sondern von dem wunderbaren Verkehre mit der Geisterwelt.

Im Gange der Schicksale selbst des einfachsten Menschen werden dem Seelenforscher (Psychologen) Verzweigungen aufstoßen, die — sich nicht erklären lassen.

Dort, wo sich im Leben etwas begibt, was ohne unser Zuthun geschieht, sagen wir, es walte die Vorsehung; die Resultate dieser höheren Leitung im Zusammenwirken mit unserem Willen erzeugen die Schicksale. Diese nennen wir wunderbar, wenn sie weder eine Folge unsres Willens noch unsrer Verhältnisse, sondern — eben nicht zu berechnen sind.

An diesem Wunderbaren im Leben nimmt nun der Mensch das ungetheilteste Interesse, und je mehr dasselbe seine Fantasie aufregt, beschäftigt und frei macht, desto schöner, interessanter nennt er es.

Deßhalb findet selbst der ernste Denker, wenn er gebildet ist, an den eigentlichen Mährchen Vergnügen: er denkt sich das Persönliche, Körperliche von den in ihnen handelnden Geistern hinweg, und sieht in diesen nichts als — unerklärbare

Kräfte, die auf allen Kreuzwegen des menschlichen Lebens stehen und unsere Richtung als Wegweiser bestimmen. Was in der Dichtung das Auge des Kopfes erblickt, das sieht er mit dem Auge der Seele.

Die Behandlung des Wunderbaren in der Dichtkunst ist eine schwierige, selten richtig gelöste, meistens unrichtig aufgefaßte, falsch behandelte Aufgabe. Unerreicht hierin ist Shakespear. Er führt Geister vor das Auge, aber — vor das Auge der Seele; Macbeth sieht den Schatten Banco's und unsere Fantasie erblickt ihn mit ihm.

Die ästhetische Behandlung des Wunderbaren liegt darin, daß die Wahrheit der Idee nicht verletzt werde. Wenn Kunst die Darstellung der Idee ist, so muß sie auch in der Einführung des Wunderbaren die Idee nicht aufgeben und dieser jenes unterziehen. Das Wunder soll nicht erklärt werden können auf dem Wege des Verstandes, aber es muß in einer inneren Verbindung mit der Idee stehen und nicht bloß als ein Reiz der Fantasie verwendet werden. Die Wahrheit der Kunst erfordert keine Wahrscheinlichkeit, sondern nur innere Übereinstimmung der Erscheinungen mit der belebenden Idee, denn Alles, was nur die Sinne anregt, keine Einkleidung der Idee ist, ist unpoetisch, und seine Wirkung auf das Gemüth ein falsches Pathos.

Das Wunderbare wird aber in den verschiedenen Künsten verschieden behandelt; am unbeschränktesten in der Dichtkunst, besonders im epischen Gedichte. In diesem werden alle Begebenheiten in das mystische

Halbdunkel der Vergangenheit gerückt und wir gönnen gern der Sage die Einschreitung höherer Wesen. Beschränkter ist die Anwendung des Wunderbaren im Drama, da dieses die Handlung als gegenwärtig vorführt und jenes leicht störend auf die thätige Vernunft einwirken kann. Das freieste Reich des Wunderbaren ist die romantische Oper, da die Fantasie, durch die Musik entfesselt, sich allen Räthseln des Gefühls, allen süßen Täuschungen und Träumen willig hingibt.

Die bildenden Künste, die für das Auge formen, sind hierin am beschränktesten; weniger die Malerei, die ätherische Scheingestalten hinstellen kann.

Das Wunderbare ist mit dem Volksglauben verwandt, bildet sich an und mit diesem aus, und stellt sich deßhalb überall und zu allen Zeiten verschieden dar.

Die Mythe der Griechen ist heiter, sonnig und lebendig; die der Romantik hat mehr Ernst, ist oft gestaltlos, finster; oft aber auch lieblich, reizend, wie in den Sagen der Feen.

Genug hiervon. Was wir immer aus dem Gebiete des Wunderbaren im Reiche des Erklärten antreffen, wir hängen an ihm mit Liebe und Sehnsucht. —

V.

Das Tragische.

Wir sprachen vom Interesse, das der Mensch im Tragischen findet, und suchten eine edle Ursache für diese sonderbare Wirkung in der Doppelnatur des

Menschen selbst auf; eine Auseinandersetzung des Tragischen wird die gegebene Erklärung rechtfertigen.

Die Aufgabe für den Erdenbewohner ist eine poetische, nämlich, die Idee seiner geistigen Bestimmung im körperlichen Leben, d. i. in der Form, frei darzustellen. Daß er diese Aufgabe vor sich habe, lehrt ihn seine zweifache Wesenheit, Geist und Körper, oder Seele und Leib. Diese Wesenheit fordert ihn auf, ein Leben zu leben, worin Leib und Seele in jener Wechselwirkung stehen, in jenem Verhältnisse zu einander, daß kein Theil in seinen Rechten beeinträchtigt werde. Diese Rechte kennt er nun und weiß, daß der Leib nur ein Mittel für die Seele, nur die Form zur Entwicklung der Idee seiner Bestimmung sey. Das Leben der Seele ist sonach seines Daseyns Zweck und in der Natur, diesem allgemeinen Körper, sieht er nur den Spielraum für die Kräfte seines Geistes. Er wird sich, früher oder später, je nachdem ihn Anlagen, Erziehung und Leidenschaften auf dem Wege zur Erkenntniß fördern oder hemmen, dieser Oberherrschaft des Geistes bewußt, und dieses Bewußtseyn ist schon halbe Lösung der Aufgabe selbst. Aber — auch im hellsten Bewußtseyn stößt der Mensch noch auf Hindernisse, die Idee seiner Bestimmung in der Lebensform darzustellen.

Die Forderungen der körperlichen Natur häufen sich oft an, und in der Zeit der Leidenschaft usurpirt jene den Thron, der der Vernunft gebührt. Und das nicht allein; es sieht sich der Mensch in diesem Con-

flicte oft noch von einem Etwas außer ihm bestimmt, geleitet und gedrängt, dem er kaum zu widerstehen vermag, weil er es nicht kennt, und das er — Schicksal nennt. Was man vom Schicksale in einer vernünftigen Weltordnung zu halten habe, wurde bereits erörtert; daß es nämlich neben der Bestimmung eines freien Vernunftwesens kein anderes Ziel geben könne, als welches sich wie eine moralisch nothwendige Folge unserer Handlungen von selbst steckt. Wir können, sollen wir unsere höhere Bestimmung erreichen, nicht von vorn herein gezwungen seyn, gut oder schlecht zu werden, sondern wir werden gut oder schlecht nur durch uns. Es liegt, ja es muß in jedem, auch noch so unglücklich gestellten, Menschen die Möglichkeit liegen, seine Bestimmung zu erreichen. Finden wir uns im Leben, und es geschieht häufig, in solchen Gemüthslagen, daß es scheint, als wirke auf unsern Willen unmittelbar eine höhere Macht, so ist es dennoch nicht so, und — wenn wirklich ein solcher Einfluß überirdischer Kräfte auf unser Wollen stattfände — so hätten immer nur wieder wir diesen Kräften Veranlassung und Eingang verschafft durch unser früheres Seyn. Wer sich gehen läßt, nicht auf jede seiner Regungen eifersüchtig achtet, in diesem wird sich bald die Neigung zur Leidenschaft ausbilden und die Ordnung seiner Wesenheit wird sich verkehren. Dann, wenn der Leib herrscht, tritt die körperliche Forderung aus dem Menschen gleichsam heraus, stellt sich über ihn und muß ihm nothwendig so als eine unbekannte

höhere Macht erscheinen, die ihm Gesetze gibt, der er nicht widerstreben kann; so wird sich auch im Gegentheile bei dem, der jeder, noch so leisen, Anforderung seiner Vernunft alsogleich Folge zu leisten sich gewöhnt hat, die Vernunft als leitendes Princip in die Höhe außer ihm stellen und ihn mit Geistergewalt führen: so werden der gute und böse Dämon nur von uns in's Leben beschworen, je nachdem wir der Stimme der Vernunft oder der der Sinnenwelt zu gehorchen uns geübt haben. Geist und Leib sind das herrschende gute und böse Princip; ein anderes Verhältniß der menschlichen Willensfreiheit zur Weltbestimmung ist nicht denkbar.

Indessen — so wahr das Gesagte ist, so unerklärbar bleibt, noch neben dieser Wahrheit, Vieles in unsrem Leben. Es gestalten sich bei Manchem wirklich Verhältnisse und Lagen, die, ausgetretenen Fluthen gleich, im Augenblicke alle Dämme der Erfahrung durchbrechen und Alles verheeren, was Vernunft, Religion und Tugendgefühl aufgebaut haben, und aus welcher Zerstörung der Mensch oft nichts rettet, als das baare Leben. Man sieht sich bisweilen in einem Andrange von Forderungen, in denen die erste, höchste unsrer Bestimmung, Reinheit der Seele, wie vor einem Donnerschlage verstummt, Ewigkeit in den Hintergrund tritt und nichts vor uns steht als der ungeheure Augenblick; ja es gibt Lagen, in denen es wirklich scheint, als seyen wir bestimmt, das — oder das zu thun. In solchen Lagen wird nun der ganze Mensch in die Schran-

ken gerufen, seine ganze Wesenheit zum Kampfe aufgefordert und er muß streiten gegen Bekanntes und Unbekanntes. Oft siegt der Edle, bisweilen sinkt er mit aller Kraft seiner Tugend.

Dieser Kampf des edlen Menschen gegen das Unglück, das ihn zu Boden drückt, wenn er zu keinen anderen Waffen als denen seiner Tugend greift, dieser Kampf — ist das Tragische. Darum unser wonniges Gefühl bei Darstellung einer solchen Katastrofe, weil sie uns eben ein Bild aufstellt der menschlichen Würde und Kraft, welches Gefühl nur deßhalb sanfte Trauer zurückläßt, weil wir die Unzulänglichkeit des menschlichen Willens gegenüber — diesem sogenannten Schicksale sehen. Denn — ich bin Mensch, sage ich mir, auch ich kann in diese Verhältnisse, in diese Lage gerathen und auch ich werde sinken im Kampfe für die Tugend.

Das also, was sich in unsrem Leben begibt so, daß wir in einen Kampf gezogen werden, in welchem wir, streitend für die Tugend, zu Grunde gehen — das ist tragisch. Ich komme darauf zurück beim Drama. —

VI.

Das Komische.

Dem Ernste ist das Lächerliche, dem Tragischen das Komische entgegengesetzt.

Ernst ist die verständige Anwendung aller Mittel zur Erreichung eines Zweckes. Wenn das Lächerliche

und nach ihm das Komische das Gegentheil des Ernstes ist, so ergibt sich schon daraus, daß dieses in der gänzlich verkehrten Wahl und Anwendung der Mittel und der Zeit zur Erreichung irgend eines Zweckes bestehen müsse. Der Ernst führt auf dem rechten Wege und auf die zweckmäßigste Art zum Ziele; komisch heißt dasjenige, was auf die entgegengesetzte Weise geschieht, nämlich, wo gerade die widersprechendsten und widersinnigsten Mittel angewendet werden, um zu seinem Zwecke zu gelangen.

Diese Erklärung eines scharfsinnigen Ästhetikers ist recht gut, weil sie wirklich zu vielen Beispielen paßt, die sich darbieten. Ich will ein von ihm angeführtes ebenfalls hier benützen, weil sich eben an diesem die obige Definition des Komischen deutlich ergibt.

»Hat es nicht, sagt er, bisher die scharfsinnigsten Untersuchungen veranlaßt, aus welchem Grunde man jedesmal zu lachen geneigt ist, wenn es sich zuträgt, daß ein Vorübergehender fällt? Nach der gegebenen Erklärung dürfte es sich so verhalten. Derjenige, welcher über die Straße geht, will sich natürlich an irgend einen Ort begeben, um daselbst ein Geschäft zu verrichten. Indem er nun dahin zu gehen im Begriffe ist, fällt er, d. h. er thut gerade das Zweckwidrigste, was er in diesem Augenblicke thun konnte, in so fern er nämlich durch das Fallen am Gehen und Fortkommen durchaus verhindert wird. Die absolute Zweckwidrigkeit also, welche daraus entsteht, ist es eben, welche uns so verkehrt erscheint, daß wir darüber lachen müssen, und wir müssen ge-

rade um so mehr darüber lachen, je mehr derjenige, der fällt, Eile zu haben scheint.

Was erscheint uns ferner komischer, als wenn jemand, der sich auf einen Stuhl zu setzen glaubt, sich oft recht langsam und würdevoll auf die Erde setzt? —«

Die gegebene Erklärung des Komischen aber, so wie diese ihre Anwendung auf obiges Beispiel, scheint mir mehr auf das Lächerliche, als auf das Komische zu passen, zwischen welchen er keinen Unterschied annimmt, wohl aber ein solcher besteht.

Das Lächerliche ist ein Bestandtheil des Komischen, aber dieses noch nicht selbst. Lächerlich ist nur der Ausdruck des Komischen, seine Wirkung, da dieses nämlich Lachen erregt.

Der Ernst bewirkt Achtung, sein Gegentheil, das Lächerliche, Verachtung. Darin liegt nun der wesentliche Unterschied, daß das eigentlich Lächerliche verlacht, das Komische belacht wird.

Das Lächerliche steht nur dem Ernste entgegen, und ihre Wirkungen werden bloß vom Verstande gerichtet; das Komische aber ist der Gegensatz vom Tragischen, und nimmt, wie dieses, auch das Gemüth in Anspruch.

Wenn das Tragische darin besteht, daß der Mensch im Andrange unglücklicher Einwirkungen, oder im Kampfe gegen das Schicksal bei aller Kraftanstrengung unterliegt, — so kommt das Wesen des Komischen, als seines Gegentheils, darin nicht mit der gegebenen Definition überein, da auch hier bei

aller Kraftanwendung nicht das vorgesteckte Ziel erreicht, sondern gerade das Zweckwidrigste herbeigeführt wird, was aber eher unser Mitleid als Lachen verdient. Ist das Komische wirklich das Gegentheil vom Tragischen, so kann es seinen Grund nicht in derselben Folge haben; es muß sonach das Wesen desselben tiefer liegen.

Was aber nun ist das Komische? Wenn wir den Begriff des Tragischen festhalten, so müssen wir den Begriff seines Gegentheils bald finden.

Das Tragische ist — der moralisch nothwendige Streit gegen überlegenes Schicksal; das Komische ist demnach der moralisch unnöthige Streit gegen den Zufall.

Daher auch herrscht im Trauerspiele das Verhängniß, im Lustspiele der Zufall. Zufall nennen wir, was, außer aller Berechnung, uns völlig unvorgesehen aufstößt; während wir unter Schicksal die moralisch nothwendige Folge vorausgegangener Verhältnisse verstehen. Komisch geht aus dem Zufälligen hervor, aber der Zufall selbst ist deßhalb noch nicht jedesmal komisch.

Der Zufall ist komisch, wenn er eine Lage herbeiführt, die uns in Verlegenheit, aber nicht in Unglück bringen kann. In Verlegenheit aber gerathen wir dann, wenn uns das Unerwartete begegnet, und diese Verlegenheit ist um so komischer, je widersprechender das Unerwartete mit dem ist, was wir erwartet hatten. Komisch — bezeichnet immer eine Situation, und wir brauchen dieses Wort nur in so fern

auch von Charakteren mit Recht, als in ihrer Natur die Möglichkeit zu solcher Situation begründet ist; so nennen wir z. B. den eifersüchtigen Menschen einen komischen, weil er durch seine Eifersucht wirklich in komische Situationen gebracht werden kann, wie wir in unseren Lustspielen nur zu oft sehen.

Komisch ist also die Situation selbst eigentlich nur zu nennen, und sie ist es dann, wenn eine Person in eine lächerliche Verlegenheit geräth. Lächerlich aber im weitesten Sinne ist Alles, worüber wir lachen müssen. Wer glaubt, daß ich bei dieser Erläuterung mich in einem Cirkel bewegt habe, der spüre doch gefälligst dem Grunde des Lachens nach, und bestimme ganz genau, worüber der Mensch zu lachen habe oder nicht. Ich z. B. habe oft gesehen, wie ein Vorübereilender niederfiel, oder sich jemand statt auf den Stuhl auf die Erde ganz ernsthaft niedersetzte, und — ich habe nicht gelacht, während ich im Gegentheile nie mehr zum Lachen aufgelegt bin, als in vielen der neuesten Trauerspiele.

Spaßhaft ist, worüber wir lachen, lächerlich, was wir verlachen, komisch, was uns in spaßhafte oder lächerliche Verlegenheit bringt; spaßhaft und lächerlich sind also nur Bestandtheile des Komischen, oder vielmehr die Wirkungen.

Die verschiedenartige Behandlung des Komischen, je nachdem in diesem auf bestimmte Effekte hingearbeitet wird, erzeugt wieder Gattungen desselben.

Ist es im Komischen eigentlich auf den Scherz, Spaß, auf das Drollige abgesehen, so heißt

es burlesk (nach dem Italienischen burla, Scherz).

Wenn die belachenswerthe oder auch wirklich lächerliche (verlachenswerthe) Verlegenheit das Wesen des Komischen ausmacht, so besteht das Burleske in den Mitteln, die hierzu in Bewegung gesetzt werden, und es ist dieses sofern nur ein Nebenbegriff vom Komischen, nur sein Hebel. Wird aber das Burleske, Reinspaßhafte, das sich nicht sowohl aus dem sonderbaren Zusammentreffen mit dem Unerwarteten, sondern durch das Drollige der Personen selbst ergibt, als für sich bestehend behandelt, so entsteht die Posse, die sich vom eigentlichen Lustspiele dadurch unterscheidet, daß in ihr fast alle innere Folgerichtigkeit gänzlich mangelt, in diesem aber das Reinkomische, Folge des Zusammentreffens mit dem Unerwarteten, schärfer gehalten werden muß. Davon mehr beim Drama.

Was im Komischen ferner oft sehr glücklich wirkt, ist das Groteske, eigentlich Grotteske. Die Römer brachten in ihren Gemächern Verzierungen an, die aus grellen, oft fantastisch verzerrten Abbildungen von Genien, Menschen, Thieren, Pflanzen und Gebäuden bestanden; welche Verzierungen nun, weil man sie in den Zimmern der verschütteten Gebäude und in Gewölben, Grotten, fand, eigentlich Grottesken genannt wurden. Sie sind verschieden von den Arabesken oder auch Moresken, den lieblichen, oft auch fantastischen Abbildungen der Blumen und des Laubwerks, womit

die Araber oder Mauren, denen die Darstellung von Menschen und Thieren nicht erlaubt war, das Innere ihrer Wohnungen auszuschmücken pflegten.

Als Kunstausdruck im Komischen wird nun grotesk von dem gebraucht, was sich grell, überladen, verzerrt, scharf darstellt, und es ist das Groteske gewissermaßen das schneidende Gegentheil vom Schönen, vom Ideale, weßwegen es in der Satyre, wie im Komischen echt künstlerisch angewandt werden kann. Durch das Groteske bildet sich die Caricatur.

Caricatur (vom italienischen caricare, überladen, übertreiben) ist dem Worte nach eine Darstellung, worin Theile, Eigenschaften, Merkmale durch Menge oder den Grad der Größe übertrieben worden sind. Durch den Contrast einer solchen Darstellung mit der Idee von der Form, wie sie eigentlich seyn sollte, wird der Gegenstand meist lächerlich; aber es gibt nicht blos lächerliche, sondern auch schreckliche Caricaturen. Das liegt im Contraste. Der Contrast geht hervor aus der Vergleichung des angeschauten Gegenstandes mit dem Musterbilde, das unserer Fantasie vorschwebt als Normalidee für die Gattung, der jener angehört. Diese Normalidee darf in der Caricatur nicht ganz vertilgt seyn, d. h. ein Theil wenigstens an ihr muß die Gattung bezeichnen, der sie angehört. Indem nun aber ein Theil nach dieser Normalidee ausgearbeitet ist, die übrigen Theile aber zu sehr in's Kleine und Kleinliche oder in's Große und Colossale ausarten, dort zu tief

unter, hier zu viel über der Idee stehen, geht jener Contrast hervor, jene Anschauung der Mißverhältnisse. Was über der Normalidee steht, wird schreckliche, was unter ihr, lächerliche Caricatur; Bendavid sagt daher: »ein Kind von gehöriger Größe mit einem colossalen Kopfe, colossalen Armen u. s. w., ist eine fürchterliche Caricatur; ein erwachsener Mensch mit einem kleinen Näschen, kleinem Mündchen und einem süßen Stimmchen, ist ein putziger, schnurriger Kerl, eine lächerliche Caricatur.« Es gibt aber auch Caricaturen, in denen Beides gemischt erscheint; z. B. der Bramarbas, in welchem mit seiner kleinen Figur oder seinem schwächlichen, feigen Aussehen die unmäßig vergrößerten Attribute eines Helden, als der Schnurbart, Säbel, Hut u. d. gl. einen lächerlichen Contrast bilden.

Caricatur ist das entstellte Ideal, und deßhalb für die Satyre, deren Aufgabe es ist, das Lächerliche zu züchtigen.

Daß aber hier nicht von körperlichen Lächerlichkeiten, nämlich von solchen, die keine sind, körperlichen Gebrechen, die Rede seyn kann, versteht sich von selbst; sondern es handelt sich in der Satyre um das Lächerlichmachen jenes Fehlerhaften, das sich der Mensch angeeignet hat, und körperliche Lächerlichkeiten gehören nur sofern hierher, als diese vielleicht ebenfalls aus geistiger Verschrobenheit entspringen, wie geckenhafte Haltung u. s. w.

Die Caricatur ist das Ideal geistiger Miß-

bildung im angemessenen Ausdruck und entsprechender Gestalt.

Wird das Schöne absichtlich zur Caricatur umgestaltet, so heißt diese Parodie. Von dieser und der Travestie später.

Das Komische ist der Zusammenfluß aller der genannten Quellen.

VII.

Humor.

Ich will über Humor das Wenigste sagen, was sich sagen läßt, da selbst das Meiste seinen Begriff nicht erschöpft. Zunächst ist das Wort aus dem Lateinischen und bedeutet Flüssigkeit. Ein Mensch, der reich an gesundem Blute, wird mehr Ideen in sich erzeugen, als ein trockener; man sagt deßhalb von Einem, in dem Gedanken und Bilder rasch wechseln, er sey ein Mensch von Humor. Humor ist aber nicht der Reichthum an Ideen allein, sondern vielmehr die Gabe, diese Ideen mit Witz und Laune so seltsam zu verwenden, daß im Gemüthe höchste Lust mit tiefstem Schmerze, Pathos mit Lachen wechseln. Humor ist — das Leben selbst. Wie in diesem die Wiege neben dem Sarge, die Freudethränen neben dem Jammer, der Äther über dem Gewitter: so stellt der Humor das Höchste neben das Gewöhnliche, und führt von diesem zu jenem hinauf. Der Humor ist die höchste Poesie, indem er nämlich von jedem noch so geringen irdischen Gegenstande in kühner Ideenverbindung

plötzlich zum Ideale überspringt und an dieses wieder alles Begegnende anknüpft. Er geißelt die Thorheit, verfolgt das Schlechte, macht lächerlich das Erdentreiben, durchwandert das niedrigste Leben und — stellt dann wieder hin an das Paradis der Seele, rührt, erhebt, begeistert, beseligt. Wenn die Fantasie die Luftsäule ist, auf der der Geist emporsteigt in das Reich des Ideals, so ist Humor die flüssiggewordene Fantasie, die von der Sonne der Wahrheit aufgezogen wird aus dem Weltmeere der Zeit und aus Pfützen und Sümpfen des gemeinen Lebens, und herniedersinkt als Morgenthau auf Rosengemüther, als erquickender Regen, als vernichtender Wetterstrahl auf die Sünde, zur Thräne des Menschen wird und zum Niagara, oder auch als Wetterleuchten alle die hundert komischen Situationen erhellt, die sich unter den Erdenbewohern gestalten. Beim Lustspiele hiervon noch mehr. —

Zweites Buch.

Poetik

oder

Theorie der Dichtkunst.

In vier Abtheilungen.

Erste Abtheilung.

Von der Dichtkunst im Allgemeinen.

I.

Poetik.

Poetik ist die auf Dichtkunst angewandte Lehre vom Schönen, mithin ein Zweig der Ästhetik, oder der allgemeinen Theorie der Kunst; im zweiten Sinne versteht man unter Poetik auch die Lehre vom poetischen Style und der eigentlichen Technik der Dichtkunst, wozu auch die Metrik oder der Versbau gehört.

Poetik ist die auf Dichtkunst angewandte Ästhetik, insofern das Princip der Kunst überhaupt auf diese besonders angewandt und sie nach demselben betrachtet wird.

Die Theorie (wissenschaftliche Lehre) der Dichtkunst hat sich sehr früh schon ausgebildet, und die Ästhetik (die allgemeine Theorie der Kunst) hat sich aus ihr erst allmählig entwickelt; da dem Menschen die Dichtkunst, als die, welche die Gedanken durch die Sprache in anschaulicher Vollendung darstellt, näher lag als jede andere, und er aus dieser

Kunst sich Gesetze für die übrigen Künste, für die Hervorbringung und Beurtheilung des Schönen überhaupt, nur nach und nach abstrahiren konnte. Darum ist auch die Poetik in allen Ästhetiken als der wesentlichste Theil der Kunsttheorie behandelt worden. Unter den Griechen bearbeitete sie Aristoteles, unter den Römern Horaz vorzugsweise; in der neueren und neuesten Zeit wurde sie, wie ich schon gesagt, zur eigentlichen Wissenschaft, zu einer systematischen Lehre, umgestaltet, und ich nenne hier von den vielen geistreichen Schriften über Ästhetik und Poetik nur die von Baumgarten, Sulzer, Engel, J. P. Richter (Vorschule der Ästhetik), Clodius, Batteux, Bouterweck, A. W. und Friedr. Schlegel, Humbold, Göthe, Tieck, in denen die Lehre vom Schönen von verschiedenen Gesichtspunkten aus verschiedenartig, wiewohl in der Grundansicht übereinstimmend dargestellt ist. Der Lehrer in dieser Wissenschaft gibt es beinah so viele als der Schüler, wahrscheinlich deßhalb, weil es einem Jeden, der sich mit der Kunst beschäftigt, früher oder später Bedürfniß wird, sich selbst seine Widersprüche zu lösen und aus den schon vorhandenen Systemen ein solches System zu abstrahiren, das für sein Ideal paßt, welche Forschung er sodann seiner Mitwelt gern hingibt, um sie entweder an dem Urtheile der allgemeinen Kritik zu prüfen, oder um durch sie zu belehren; lehrend — lernen wir.

II.

Ursprung der Dichtkunst.

Poesie ist die erste aller Künste, weil des Menschen erster Gedanke, Gott, ein *idealer* ist. In ihrem Entstehen, als *Urpoesie*, ist sie bei allen Völkern wahr, frisch, kräftig gewesen; Bild und Begriff waren noch ungetrennt, da ihnen die Natur mit dem Bilde den Begriff erst gab und sogar ihre Sprache sich formte nach der Naturstimme in *Naturlauten*; ihr Ausdruck war einfach, bewußtloser Erguß des unschuldigen Gemüths — *Naturpoesie*. Erst später bildete sich diese Naturpoesie zur Kunstpoesie, zur Dichtkunst aus, dann erst, als die Schrift erfunden war, und man das festgehaltene Wort beschauen und umgestalten konnte. In den ersten, uns überkommenen, schriftlichen Werken der Poesie lebt noch die Einfachheit, Bewußtlosigkeit und Unschuld jener kunstlosen Urpoesie. Die *Religion* eines jeden Volkes war die Leiterin der Poesie und diese äußert sich, bei verschiedenen Religionen, verschieden.

Die *ersten* Dichter waren die *Hebräer*; von einer früheren Poesie der Indier, Perser, Syrer und Araber zeigen sich nur dunkle Spuren. Die religiösen Sagen der Hebräer sind uralt und ihre Poesie ist feierlich, erhaben. Nach ihnen kam das sogenannte classische Alterthum und die griechische Poesie blühte in Europa und Kleinasien. Von *Homer* an verzweigte sich die Dichtkunst fort und fort und bildete sich in allen Formen bis zur Vollendung aus.

III.

Eintheilung der Poesie.

Alle Poesie ist entweder lyrisch, oder dramatisch, oder episch.

Die älteste ist die lyrische. Lyra war das älteste besaitete Instrument bei den Egyptern und Griechen, bei dessen Begleitung man Gedichte absang, die daher lyrische Gedichte hießen.

Lyrische Poesie ist diejenige Art der Poesie (Dichtungart), durch welche der Dichter sein inneres Leben im Andrange eines lebhaften Gefühls unmittelbar darstellt; und ein lyrisches Gedicht ist sonach die — anschauliche Darstellung in bildlichen Ausdrücken eines lebhaften Gefühls, das den Dichter durchdringt.

Die lyrische Poesie ist darum die erste, weil es des Menschen erstes Bedürfniß ist, sein Gefühl auszusprechen.

Später wurde die dramatische und mit dieser fast gleichzeitig die epische Poesie.

Das Wesen einer jeden, das Charakteristische des Unterschiedes stelle ich nun dar.

Zweite Abtheilung.

Lyrische Poesie.

I.

Wesen der Lyrik.

Die lyrische Poesie unterscheidet sich von der dramatischen und epischen dadurch, daß in ihr das Gefühl das Herrschende ist, während sich im Drama der Dichter selbst verläugnet, und die Personen nicht nach seiner, sondern nach ihrer Eigenthümlichkeit sprechen läßt, und im Epos die Begebenheiten nur erzählt, bei welcher Darstellung der Vergangenheit er selbst leidenschaftlos bleibt. Das lyrische Gedicht ist deßhalb, weil es auf das persönliche Gefühl des Dichters und auf einen Moment beschränkt ist, das gebundenste, aber, indem es diesen Moment mit aller Kraft heraushebt, wirkt es so zauberhaft auf das Gemüth. Der Dichter gibt im lyrischen Gedichte sein eigenes Inneres, weßhalb man auch die lyrische Poesie die subjective im Gegensatze zur dramatischen und epischen, als der objectiven, zu nennen pflegt, und wir haben in einer Reihe lyrischer Gedichte sonach den Charakter eines Dichters wie in einem Bilde vor uns.

Indem aber die lyrische Poesie der Ausdruck des Gefühls durch die Sprache ist, nähert sich ihr Wesen dem der Tonkunst, die ebenfalls das Gefühl durch Töne darstellt.

Indessen, obschon sich im lyrischen Gedichte Alles in Gefühl auflöst, so ist die Darstellung eines Gefühls doch erst dann ein lyrisches Gedicht zu nennen, wenn dieses Gefühl selbst ein poetisches ist. Poetisch aber ist Alles, was die Idee in Anschauung bringt und in harmonischer Form darstellt. Es muß also ein solches Gefühl zunächst ein des Sanges würdiges seyn, in sich abgeschlossen, und sich anschaulich machen in einer schönen Gedanken- und Bilderreihe, so daß es nicht nur das Gefühl des Dichters bleibt, sondern eingeht in die Herzen Aller, zum Eigenthume Aller wird. Die, durch die bildliche Sprache festgehaltene, Stimmung des Dichters muß auch die des Lesers oder Hörers werden, und sie wird es nur dann, wenn sie im Gedichte bestimmt ausgesprochen und so behandelt ist, daß im beschauenden Gemüthe sich alle Zustände auflösen in den, worin der Dichter selbst gedichtet hat. Darum darf durch das lyrische Gedicht nur ein eigenthümliches Gefühl jedesmal herrschen, das aber, wie in einer Variation das Thema und der Grundton, durch manchfaltige Wendungen sich den Weg zum Herzen sucht. Aus der Natur des Gefühls ergibt sich, daß der Umfang eines lyrischen Gedichtes ein beschränkter sey, da jedes starke Gefühl, sowohl der Freude als des Schmerzens, nicht lange dauern kann, und so kür-

zere Frist nur duldet, je stärker es ist. So manchfaltig das Gefühl in uns sich äußert, so reichhaltig an Gedankenverbindungen und Bildern ist das Gedicht, und es offenbart dasselbe in tausendfach verschiedenen Weisen und Versarten, denn der Dichter bedarf für jede Stimmung anderer Mittel. Jetzt, im Kummer, geht er gerade zu auf das Herz selbst und fordert es mit einfacher Schilderung seines Seelenzustandes zum Mitgefühle auf; jetzt reißt ihn sein Schmerz über das Gebiet alltägiger Gefühle hinaus, und er gibt ihn kund durch Bilder, der zürnenden, der unglückbringenden, zerstörenden Natur; jetzt führt ihn die Wehmuth in ein Thal, und das Schweigen der Gegend deutet er mit den sanften Klagen der Nachtigall; oder er fliegt in seiner Lust in den Äther, auf den Gipfel eines wolkentragenden Felsen, von dem herab er der Welt wieder zusingt seine Wonne, oder er leiht vom Frühlinge sich Blüthen und Blumen, um seinen beseligenden Gedanken auszuschmücken zu einem Bilde des Entzückens für alle Menschen: jetzt — macht er mit drei Worten den Weg bis zu Gott, jetzt läßt er die Quelle des Herzens frei, daß sie hinströme durch das Leben in üppiger Fülle; und bald dann bittet er die Welt wieder um Worte zur Deutung des Unaussprechlichen in seiner Brust.

So wird das lyrische Gedicht. Es muß aufregen, forttragen und beruhigen; denn das ist überhaupt ja der Zweck aller Kunst.

Alle jene poetischen Darstellungen also eines bestimmten Seelenzustandes in entsprechenden schönen

Worten sind lyrische Gedichte. Man nennt ferner auch jede leidenschaftliche Schilderung irgend eines Gegenstandes, in so fern sie diesen durch schöne Bilder und Gedanken in der Sprache anschaulich macht, eine lyrische; solche lyrische Bilder, Gleichnisse, Darstellungen können auch im Drama und Epos vorkommen, ja sie sind bisweilen nothwendig; nur, daß selbst dann noch der Dichter Rücksicht nimmt auf den Charakter der Person, der er eine ähnliche Sprache zutheilt.

Des lyrischen Gedichtes Quelle ist das Herz, und dieses borgt von der Fantasie den Zauber ihres Wesens, um sich kund zu geben. So vieler besonderen Regungen das Gefühl des Menschen fähig ist, so viele lyrische Ergüsse sind möglich, also zahllose; indessen hat man sie doch in einige bestimmte Arten einzutheilen versucht, die ich hier folgen lassen und mit wenigen Worten erklären will.

II.

Lyrische Dichtungarten.

Die älteste aller lyrischen Dichtungen scheint die Hymne. Mit diesem griechischen Worte bezeichnete man die Lobgesänge, welche zu Ehren der Götter bei feierlichen Gelegenheiten mit Musik, oft auch mit Tänzen dargebracht wurden, und nach den verschiedenen Gottheiten wieder verschiedene Nebenbenennungen erhielten. Daher heißt nun auch jedes Loblied und jede Ode, in welcher ein erhabener,

übersinnlicher Gegenstand in feierlich schönen Worten besungen wird, eine Hymne; z. B. eine Apostrophe (Anrede) an Gott; an die Unsterblichkeit, an die Tugend, an die Freunde u. s. w. Solche Hymnen sind viele Psalmen der Hebräer, manche unsrer Kirchengesänge und Volkslieder.

Die Ode, welches Wort nach dem Griechischen Gesang bedeutet, ist das eigentliche lyrische Gedicht, das in gedrängter Kürze das augenblickliche Gefühl des Dichters ausdrückt. Je nachdem nun das eben herrschende Gefühl des Dichters das des Schmerzens oder der Lust, des Kummers oder der Freude, der Sehnsucht oder des Hasses, der Bewunderung oder des Selbstgefühls ist, wird auch die Ode ihren Charakter in der Darstellung ändern, hier pathetisch und erhaben, dort ernst oder heiter, kosend oder zürnend, fromm oder vernichtend seyn. Sie wählt sich für jedes besondere Gefühl besondere Worte, besondere Verbindungen und Sylbenmaße, und beachtet, völlig frei, nur selten den Ideengang des Verstandes.

In der Ode herrscht der lyrische Sprung am meisten, worin nämlich der Dichter von einer Idee zu einer dritten überspringt, ohne die zweite, verbindende Mittelidee zu berühren. Wenn Göthe sagt:

Liegt dir Gestern klar und offen,
Wirkst du heute kräftig frei,
Kannst auch auf ein Morgen hoffen,
Das nicht minder glücklich sey —

so ist das ein lyrischer Sprung, und der Prosaist würde sagen müssen: Durch deine edle Vergangenheit und deine thätige Gegenwart hast du dir ein Recht erworben auf den künftigen Lohn, der der Tugend gebührt; die Mittelidee, daß die Tugend belohne, hat der Dichter übersprungen.

Die Ode steht zwischen der Hymne und dem Liede, und ist, dem Stoffe nach, den sie behandelt, verschieden; eine philosophische Ode, wenn sie einen erhabenen Gegenstand des Denkens, Seelenruhe, Bestimmung des Menschen, Trost, Welt, großartige Verhältnisse u. s. f. zur bildlichen Anschauung bringt; eine heroische, wenn sie die Thaten, die Gesinnungen eines großen Menschen besingt.

Ist die Ode leichter gehalten, d. h. behandelt sie mehr die Zustände des Gemüthes, spricht sie von Liebe, Glück und Schmerz u. s. w., und bewegt sie sich in einem weicheren Rythmus, d. i. in Versen, die sich für den Gesang eignen, so heißt sie Lied. Das Lied ist also eine Ode, die in leichten, gleichabwechselnden Versen irgend ein Gefühl sanfterer Art zur bildlichen Anschauung bringt. Bewegt sich die Ode völlig ungebunden in kühnen lyrischen Sprüngen, und in einem, wenigstens scheinbar fesselosen Versmaße, so wird sie Dithyrambe. Dithyrambus war ein Beiname des Bacchus, und man nannte Gedichte, ihm zu Ehren bei Festen gesungen, Dithyramben. Da bei diesen Festen Zügellosigkeit herrschte, so athmeten auch diese Gesänge solche Raserei, und es paßt sonach diese Benennung auch jetzt noch auf

solche Gedichte, die eine kühne, stürmische Begeisterung und gänzliche Freiheit der Fantasie aussprechen, wie z. B. Schiller's Lied an die Freude.

Es gibt viele Gedichte, die zu erhaben für das Lied und zu ungebunden für die Ode sind, die ebenfalls manchfaltige Gemüthszustände schildern, und an denen besonders die neueste Zeit sehr reich ist; man könnte diese Dichtungen, da sie mehr ein unbestimmtes Spiel der Fantasie zu Grunde haben, Fantasieen nennen, so wie man mit diesem Namen jene Musikstücke bezeichnet, die sich frei ergehen in den Gebieten der Traumwelt.

Hält sich eine solche Fantasie bei sanften Klagen auf, bei Erinnerungen an eine glücklichere Vergangenheit im Vergleiche zur Gegenwart, so heißt sie Elegie.

Die Elegie ist die Vergleichung eines entschwundenen glücklichen Zustandes mit dem gegenwärtigen, minder glücklichen, und ihr Zweck ist sanfte Rührung. Meistens ist dieser Vergleich zwischen Vergangenheit und Gegenwart klar ausgesprochen, oft scharf gezogen, wie in der bekannten Elegie Matthisson's in den Ruinen eines Bergschlosses, oft aber auch nur leise angedeutet, wie in den herrlichen römischen Elegieen Göthe's; aber immer ist es hierin dem Dichter mehr um das Gemüth als um die Fantasie zu thun. Elegisch hat also nicht eben Schmerz und Trauer immer in seinem Begriffe, aber jederzeit sanfte Rührung, stille Wehmuth, leise Sehnsucht.

Die Dichtungformen der Spanier, Italiener und

einige der Franzosen, nämlich die Sonette, Canzonen, Triolette, Madrigale u. s. w., wählen sich immer Stoffe elegischen Charakters, in denen sich Liebe, Sehnsucht, Wehmuth, mehr oder weniger ernst gehalten, ausspricht.

Die Romanze und Ballade gehören nur sofern zu den lyrischen Gedichten, wenn in diesen der Dichter sein eigenes Gefühl behandelt; eigentlicher sind sie episch zu nennen, da in den meisten eine Begebenheit erzählt wird; ich bemerke nur noch, daß die Romanze dem Süden und die Ballade dem Norden ihren Ursprung verdankt.

Zu den lyrischen Dichtungarten gehört auch das Epigramm. Dieses griechische Wort bedeutet eigentlich Aufschrift, Überschrift. Seinem ersten Gebrauche nach ist es eine poetische Aufschrift an Grabmälern, Tempeln und Kunstwerken, entweder zur Erklärung oder zur Stimmung des Gemüthes im Beschauenden. Sein Wesen war darum seelenvoller, kurzer Ausdruck, eine große oder schöne Idee in wenigen Worten. Jetzt heißen wir das Epigramm ein kurzes, meistens zweizeiliges, Gedicht, das irgend eine Idee in witziger Wendung gibt.

Diese Wendung nennt man die Spitze, den Stachel, die Pointe, deren kein Epigramm entbehren darf. Diese Pointe wird in der ersten Zeile dunkel vorbereitet und in der zweiten überraschend vorgebracht. Die Überraschung selbst aber kann auf Rüh-

rung oder Lachen abgesehen seyn. Man nennt das Epigramm auch Sinngedicht, besser Witzgedicht, und seiner bedient sich die Satyre mit Vortheil.

Die Satyre selbst bewegt sich in allen Dichtungformen, lyrisch, dramatisch und episch, gehört aber seinem Zwecke nach, da es belehren will, zum Lehrgedichte.

Es ist die Satyre aber ein Gedicht, das entweder launig oder bitter die Thorheiten und Laster der Menschen lächerlich macht oder geißelt, mit Spott oder Hohn verfolgt.

Das Lehrgedicht oder didaktische Gedicht (vom griechischen Worte didasko, lehren) ist ein Gedicht, das über irgend einen Gegenstand des Denkens oder Wissens belehrt; wie z. B. Virgil's Gedicht über den Landbau, Neubeck's Gesundbrunnen; oder einen solchen Gegenstand nur beschreibt, wie Kleist's Frühling u. s. f.

Da der Zweck der Dichtkunst nicht Belehrung ist, so kann man das Lehrgedicht nur dann zu den Gedichten rechnen, wenn es wirklich poetisch behandelt, d. h. in der Darstellung der Idee selbst schön ist. So wurde selbst über das Schachspiel ein Lehrgedicht geschrieben; aber — warum soll die Fantasie des Dichters nicht, selbst vom trockensten Berührungpunkte ausgehend, das Gemüth des Lesers erheben und in das Land der Ideen hinübertragen können? Ist es denn nicht die Fantasie, die, wenn

sie ihre Folie unterlegt, den Kiesel zum Diamanten und den Thautropfen zur opalisirenden Perle macht? — Wenn es nur ein D i c h t e r ist, der ein solches Gedicht schreibt, das Gedicht wird dann auch Dichtung seyn.

III.

Naturdichter. Manier. Methode. Styl.

Es gibt der Naturdichter mehr als — die diesen Namen verdienen. Eigentlich ist jeder wirkliche Dichter Naturdichter, da ihn die Natur dazu berufen hat; wir aber verstehen darunter nur solche, in denen sich das Genie ohne alle äußere Aufregung und ohne allen Unterricht von selbst entwickelt. In wiefern dies möglich sey, will ich nicht untersuchen; ich halte aber dafür, daß man gar auf verschiedenen Wegen unterrichtet werden könne. Indessen finden sich wirklich Individuen, bei denen auch nicht im Entferntesten eine bildende Einwirkung vorangegangen und die dennoch wahrhaft Schönes geleistet haben.

Mit Entzücken las ich bisweilen solche Ergüsse eines Naturdichters: sie klangen in meiner Seele wider wie Nachtigallentöne, wie das süße Lallen des Säuglings, wie ein erstes Geständniß der Liebe, als ein flötender Herold, der das Daseyn der Gottheit ankündigt. Die Natur — ist die hohe Schule, auf der sich die Nachtigall bildet, die Natur bildet den Naturdichter, und er spricht um so hinreißender, je einfacher er sein Gefühl darthut, je unbewußter er das Schöne formt, je — naiver er ist.

In der Unbewußtheit des Naiven liegt das Schöne desselben, sein Geheimniß und sein Schlüssel. Der Grieche ist uns Muster durch jene entzückende Einfachheit der Weltanschauung und Darstellung in allen Gebilden der Poesie, Malerei und Plastik; jene Naivetät entzückt uns, uns, die wir einer Zeit angehören, die uns andere Gefühle und andere Methoden, aber keine edleren — reichere, umfassendere Ideen, aber keine erhabneren gibt; jener Adel im griechischen Style ist uns Vorbild; wer aber war dem Griechen Vorbild und Muster? Die Natur. —

Die Natur ist der Anfang und das Ende der Kunst; in der Mitte liegt das Zerrbild, die Caricatur des Ideals. Die Natur ist die Morgen- und Abendröthe der Kunst, inzwischen ist der heiße, ermüdende Tag.

Des Malers erste Studien sind Salvator Rosa's, nur — noch keine Salvator Rosa's; er malt nur sein Überraschendes, seine Banditen, seine überhangenden Felsen, schäumenden Wogen und zerschmetterten Bäume, aber nicht wie er, noch nicht so wahr, sondern noch manierirt, indessen nach der Natur selbst; — seine letzten Producte sind wieder Rosa's, aber auch in seinem Style, im Style der Natur; in der Mittezeit malte er — für den Kunstpöbel. Der Naturdichter dichtet, von der Natur allein ergriffen und belehrt; der vollendet ausgebildete Dichter hält sich wieder an die Natur, aber er faßt sie mit idealem Auge auf.

So wenig der Diamant weiß, daß er der erste

Edelstein, daß die Thräne in seinem Auge (das Diamantwasser) dem Kenner eine Thräne des Entzückens entlockt: so wenig kennt der Naturdichter seinen Werth; es liegt ein Etwas in ihm, das den wahren Künstler im Innersten rührt; es weht durch seine Gedanken, bei aller Leichtfertigkeit ihrer Composition, ein Hauch, ähnlich dem des Frühlings, der alle Gefühle zum Leben erweckt; ein Geist, dessen Einfachheit an das Edelste erinnert, was einem in guten Schriften entgegengetreten ist.

Die Kunst ist in ihrem Werden Natur, Natur in ihrer Vollendung; dort Manier, später Methode, endlich Styl.

Manier ist die Auffassung der Natur in immer gleich wiederkehrender Form; der Naturdichter ermüdet durch dieses Einerlei der Ideeeinkleidung. Tritt zu dieser Manier Schule hinzu, lauscht der Dichter oder Maler der Natur gewisse Gesetze ab, sucht er dem Geheimnisse der Erscheinungen auf den Grund zu kommen und erklärt er dieselben in seinen wechselreicheren Darstellungen, so wird die Manier — Methode. Ist endlich der schon gebildete Künstler eingeweiht in die Mysterien alles Daseyns, durchblickt er mit freiem Auge alle Ursachen und Wirkungen, und weiß er in das Leblose selbst Leben zu legen: so hat seine Kunst das Höchste erreicht, und er schafft — im Style. Wir wollen das in einem Bilde versinnlichen. Nehmen wir an, daß drei Maler eine und dieselbe Landschaft malen, eine Gegend im Sonnenaufgange. Poesie, als das Grundprincip aller Kunst,

macht es allen Dreien zur Aufgabe, den Gegenstand so aufzufassen und darzustellen, daß die Idee desselben anschaulich werde.

Die Idee eines Sonnenaufgangs ist — Andacht. Der Naturkünstler in seiner Manier wird nun, um diese klar zu machen, auf den Gipfel eines Felsen einen Knieenden malen mit erhobenen Händen, denn anders als sinnlich, natürlich, vermag er die Idee noch nicht zu verwirklichen.

Der Zweite, in seiner Methode, bedarf des Knieenden nicht, um die Wirkung der Andacht auf das Gemüth des Sehers hervorzubringen, sondern er zeichnet und färbt die Gegend schon so erhaben, daß sie zur Bewunderung und Andacht aufregt. Dieser ließe für den Dritten nichts übrig, wenn es außer dem Auge des Körpers nicht auch ein Auge der Seele gäbe; für dieses Auge — schafft der Styl. Was soll ich sagen, wie dieser die Landschaft malen wird? —

Wie die Natur selbst. Es gibt keine Worte für solche Darstellungen, aber solche Darstellungen gibt es, und erst diese sind — eigentliche Kunst.

Wir blicken in seine Landschaft — und — wir beten; bei den beiden Andern sehen wir, daß wir beten sollen; wir erkennen ihre Absicht und lohnen ihnen mit Anerkennung ihres lobenswerthen Strebens; aber hier — ist nichts von Absicht, hier — ist die Nothwendigkeit da, zu bewundern, anzubeten, und schon der erste Blick in ein solches Bild ist eine Hymne an den Unendlichen.

Dasselbe gilt von der Dichtkunst.

Der Naturdichter bewegt sich in der selbstgeschaffenen, einförmigen Manier um die Natur, wie der Mond um die Sonne, ohne eigenes Licht; der methodische Dichter geht schon in weiteren Kreisen um sie; aber erst der Dichter im edelsten Style ist die Sonne selbst, der mit seinem Lichte tausendfältig färbt und abschattet und auf- und untergeht über die ganze Menschheit.

Dritte Abtheilung.

Das Drama.

I.

Vom Drama überhaupt.

Drama bedeutet (nach dem Griechischen) eine Handlung. Gewöhnlich bezeichnet man mit diesem Worte das Schauspiel, das zwischen dem Trauerspiele und Lustspiele in der Mitte steht; als Kunstausdruck umfaßt aber Drama das ganze Gebiet der dramatischen Poesie.

Das Drama unterscheidet sich vom lyrischen Gedichte dadurch, daß dieses nur der Ausdruck eines persönlichen Gefühls, in jenem aber der Dichter eine Handlung vor unsren Augen geschehen läßt, und eben so vom epischen Gedichte, in welchem der Dichter eine Begebenheit als schon vergangen erzählt

Drama ist die Darstellung einer Handlung als gegenwärtig sich ereignend.

Auch in der Erzählung wird eine Begebenheit vergegenwärtigt; aber sie unterscheidet sich vom Drama eben dadurch, daß sie nur Begebenheiten nach und nach geschehend vorführt, dieses aber eine in sich abgeschlossene Handlung darstellt.

Handlung ist die freie Kraftäußerung vernünftiger Wesen, um durch Anwendung gewisser Mittel irgend einen Zweck zu erreichen.

Die Darstellung einer Handlung besteht in der Entwicklung der Motive (Beweggründe), die zwischen dem Entschlusse und seiner Ausführung liegen. Indem man nun diese Motive sich entwickeln läßt, wird die Darstellung eine Vergegenwärtigung.

Indessen, Vergegenwärtigung ist noch nicht Gegenwart selbst. Bei der Vergegenwärtigung, in der Erzählung, sehe ich noch immer den Zwischenraum vom Jetzt und Einstmal. Dieser Zwischenraum wird besonders dadurch sichtbar, daß ich eben die Personen nicht vor mir erblicke, sie mir nicht selbst ihre Gründe und Entschlüsse entwickeln; ich vergegenwärtige sie mir nur; erst dann aber sind sie mir wirklich gegenwärtig, wenn sie selbst vor mir sprechen und handeln.

Der Unterschied zwischen dem Drama und Epos ist ein sehr feiner, und beruht einzig darin, daß man in der Erzählung zurück- und im Drama vorwärtsbewegt wird. In der Erzählung wird immer nur eine Begebenheit und zwar mit Ruhe vorgeführt; eine Begebenheit aber ist etwas Vergangenes, in die ich mich zurückversetzen (retardiren) muß; im Drama hingegen geschieht eine Handlung vor uns, deren Anfang vor uns wird, und weiterschreitet, uns also vorwärts bewegt.

»Das Drama ist eine einzige, in sich abgeschlossene, interessante Handlung, dargestellt als gegenwärtig, zur Erregung und Läuterung der Gefühle.«

Im aufmerksamen Verfolge dieser Definition werden wir die Bestätigung des vorher Gesagten finden.

Das Drama fordert eine einzige Handlung. Schon dadurch unterscheidet sich das Drama vom Epos wesentlich, da im letztern mehrere Handlungen an einander gereiht werden.

Ferner muß diese eine Handlung im Drama eine in sich abgeschlossene seyn; d. h. es muß diese Anfang, Mitte und Ende haben.

Der Anfang (Exposition) führt die Personen vor, entwickelt die Charaktere derselben und stellt die Motive dessen dar, was als Grundlage des Folgenden anzusehen und bereits in Thätigkeit gebracht ist.

Die Mitte (Schürzung des Knotens, Verwicklung) ist das Vorschreiten der Handelnden und das Eintreten mächtiger Hindernisse.

Das Ende (Katastrofe) ist die Lösung des Knotens, das Anlangen der Handelnden am Ziele oder dort, wo sie durch die feindlichen Hindernisse zu Grunde gehen.

Endlich muß die Handlung auch eine interessante seyn. Aus der gegebenen Erörterung des Interessanten ergibt sich schon, daß hier nur von einem Interesse die Rede sey, welches aus den Charakteren selbst und der Verzweigung ihrer Schicksale hervorgeht, und daß dieses nie auf Zufälligkeiten allein beruhen dürfe.

Interessant wird nun also eine Handlung durch die Charakteristik und die Motivirung der Katastrofe.

Die Charaktere müssen neu und wahr seyn; neu — durch neue Lebensansichten, wahr — durch Consequenz in ihrer Thätigkeit.

Eine Katastrofe ist dann gut motivirt, wenn sie aus den verschiedenen Charakteren, aus ihren besonderen Kräften im Hinwirken auf ein gewisses Ziel selbst hervorgeht, als eine vernunftgemäße, moralisch nothwendige Folge der einzelnen Entschlüsse.

Der Zweck des Drama ist Erregung und Läuterung der Gefühle.

Erregt wird unser Mitgefühl durch das Interesse, das wir an den handelnden Personen nehmen, wie durch das Interessante selbst, das sich in ihrem Zusammenwirken erzeugt; die Folge dieses Interesses ist Mitgefühl, die Theilnahme an Freude oder Schmerz, Hoffnung oder Angst, Mitleid oder Lust.

Da der Zweck der Kunst überhaupt, als der freien Darstellung des Schönen, Beruhigung ist, so ist es nicht genug, daß im Drama diese Gefühle in uns erregt werden, sondern es müssen diese am Ende sich harmonisch auflösen.

Aber schon in der echten Motivirung der Katastrofe liegt diese Beruhigung, denn ich weiß mir sodann die Gründe zur Milderung meines Schmerzens wie zur Erhöhung meiner Freude anzugeben.

Die Sprache im Drama (Diction) muß eine dem Gegenstande wie den Charakteren besonders angepaßte seyn; je übereinstimmender diese mit den Personen und der jedesmaligen Situation ist, und je weniger sie die des Dichters selbst scheint, desto besser

ist sie; zu berücksichtigen ist hier die Zeit und der Ort, wo gesprochen wird, so wie überhaupt Alles, was zur Charakteristik der Personen gehört, Land, Zeitalter, Sitte.

Dies vom Drama im Allgemeinen.

II.

Dramatische Dichtungarten.

a. Das Trauerspiel.

Das Trauerspiel oder die Tragödie ist die Darstellung einer wichtigen, Angst, Mitleid, Furcht, Trauer erregenden Handlung, die in dem Ringen einer oder mehrerer theilnehmenden Personen mit dem durch Leidenschaften oder Verhältnisse herbeigeführten Schicksale besteht und gewöhnlich einen unglücklichen Ausgang hat.

Worin das Tragische und unser Interesse dafür bestehe, ist im ersten Buche besprochen worden; es erregt dasselbe in uns das Gefühl der Besorgniß, Angst und theilnehmenden Trauer, indem wir den Menschen vor uns im Kampfe mit seiner Leidenschaft oder seinen Verhältnissen sehen, und uns, da wir Menschen sind, ebenfalls in jene Lagen denken.

Beruhigung — die Läuterung unsrer Gefühle — finden wir aber darin, daß wir sehen, wie der von allen Seiten bestürmte Mensch alle seine edleren Kräfte verwenden und selbst im Unterliegen gegen sein Verhängniß die Tugend festhalten kann.

Ein unglücklicher Ausgang ist dem Trauerspiele

nicht wesentlich; aber ernst, sanfte Trauer erregend muß er jedesmal seyn.

Aus dem Begriffe vom Interessanten ergibt sich für das Drama und besonders für das Trauerspiel eine nothwendige Eigenschaft — Wahrscheinlichkeit. Wir nehmen nur an dem innig Theil, was uns wahrscheinlich vorkommt; d. h. was sich als eine nothwendige Folge vorausgestellter Charaktere und Verhältnisse auf natürlichem Wege vor uns begibt. Diese Wahrscheinlichkeit fordert aber nicht, daß der Stoff (auch Fabel, sujet genannt) immer historisch wahr sey, obschon der wirklich historische jederzeit größeres Interesse erwecken muß, sondern nur, daß sich Alles folgerichtig entwickle, die ganze Handlung mit den Charakteren harmoniere, diese als beständig durchgeführt werden und der Knoten sich endlich so löse, wie er geschürzt worden, nach und nach, nicht gewaltsam, und dem Auge völlig deutlich.

Die Handlung des Trauerspiels muß wichtig seyn. Wichtig nennen wir ein Ereigniß, daß auf das Bestehende einen bedeutenden Einfluß äußert, dasselbe entweder ganz zerstört oder verändert. Ein dramatisches Ereigniß ist also wichtig, wenn es die bestehenden Verhältnisse der theilnehmenden Personen entweder völlig zerstört oder doch bedeutend verändert. Im Trauerspiele, es mag aus der Geschichte entlehnt oder ganz erfunden seyn, herrscht das Große, Erhabene, Wunderbare. Das Große wird durch die Charaktere, deren ungewöhnliche Lebensansichten und Leidenschaften in Conflict gerathen;

das Erhabene liegt in der ebenfalls seltenen Kraftäußerung des Menschen im Kampfe mit dem Verhängnisse, und in diesem selbst, in der überraschenden Art, wie es eingreift in sein Leben, erzeugt sich das Wunderbare.

b. Das Schauspiel.

Das sogenannte Schauspiel (auch Drama, pathetisches Lustspiel) hält die Mitte zwischen dem Trauerspiele und Lustspiele; kommt durch die Erregung ernsterer Gefühle mit jenem und mit diesem darin überein, daß es einen glücklichen Ausgang hat. Wir werden im Schauspiele ebenfalls durch ungewöhnliche Charaktere, durch zum Theil schreckliche Ereignisse in Furcht, Besorgniß und Angst versetzt, aber es löst sich in ihm Alles heiter und befriedigend. Überraschung — ist das Wesentlichste des Schauspiels. Um diese Überraschung hervorzubringen, darf die Verwicklung eine zusammengesetztere als im Trauerspiele seyn, in dem nur ein mächtiges Hinderniß eigentlich dem Vorschreiten der Handelnden in den Weg treten soll. Im Schauspiele dürfen auch Zufälligkeiten einwirken, insofern sie die Wahrscheinlichkeit nicht zerstören und das Ganze durch ihre Neuheit überraschen; es darf in demselben mehr die Fantasie beschäftigt werden durch schöne Äußerlichkeiten der Zeit und des Ortes. Im Trauerspiele herrsche Tiefe des Gefühls, im Schauspiele Schwung der Fantasie.

Die Charaktere des Schauspiels müssen deßhalb leichter gehalten seyn und vorbereitet für eine plötz-

liche Veränderung. Die Sprache hierin ist fantastisch, schmuckreich, pathetisch, aber nicht so tief gehend wie die im Tragischen; sie beschäftige mehr die Einbildungskraft und erst durch sie das Gemüth; das Tragische wirkt, auch ohne Schmuck, unmittelbar auf die Seele.

Eine Nebenart des Schauspiels ist das Melodram. Von diesem gilt das vorher Gesagte, nur daß in diesem die Überraschung Hauptsache wird. Die Fantasie wird hier auf das Höchste gereizt, besonders durch die Mitwirkung der Musik, die theils einleitet, theils begleitet und beschließt und selbst noch in den Zwischenacten die Einbildungskraft in Spannung zu erhalten sucht. Der Gegenstand für das Melodram muß seltsam, abenteuerlich, romanhaft seyn; seltsam — durch frappante Charaktere, abenteuerlich — durch die Ereignisse, romanhaft — durch die Ausschmückung. An Wunder grenzende Erscheinungen, Nacht, Gewitter, Mord, Entsetzen sind die Hebel, mittels deren der Dichter im Melodram die Fantasie in Bewegung setzt; Meister in dieser Gattung sind die Franzosen.

c. Das Lustspiel.

Das Lustspiel (Komödie) ist die Darstellung einer aus dem täglichen und häuslichen Leben genommenen Handlung, deren Vorfälle sowohl als die Charaktere der Handelnden zur Belustigung und Belehrung der Zuschauer dienen. Alles was vom Komischen gesagt worden, gilt hierher.

Im Tragischen herrscht das Schicksal, im Lustspiele der Zufall. Dieser ist es, der lächerliche Situationen gestaltet, in komische Verlegenheiten führt, grellen und carikirten Charakteren Spielraum zur Entwicklung verschafft, und selbst dem Humor es möglich macht, sich in seinen Sprüngen zu ergehen. Hat erst der Humor das Spiel übernommen, dann darf man des wahrhaft Komischen gewärtig seyn; denn was ist geeigneter, Lachen zu erregen, als das unerwarteste Zusammentreffen von Extremen, wie sie eben der Humor zu vereinigen pflegt?

Nur dem Humor wird es möglich, gewisse Thorheiten der Menschen lächerlich zu machen, als z. B. Empfindelei, falsche Rührung, Andächtelei u. s. w., weil nur er die scharf gezeichneten Gegenstücke hinzustellen versteht.

Aus der verschiedenartigen Behandlung des Stoffes ergeben sich wieder besondere Gattungen des Lustspiels, nämlich: Das eigentliche Lustspiel oder Intriguenstück, das feinere Conversationstück, das Charakterstück, das Familienstück, die Posse, die Parodie und Travestie.

Im eigentlichen Lustspiele, oder dem sogenannten Intriguenstücke treibt der Humor sein eigentlichstes Unwesen, und je zahlreicher und schwieriger die Verwicklungen sind, desto mehr verdient es seinen Namen.

Das Conversationstück hat einen ruhigeren Gang, bewegt sich in edleren Verhältnissen und gebildeterer Sprache und hat mehr die Darstellung der

Thorheiten zum Zwecke, die sich aus dem feinen Tone ergeben.

Das Charakterstück hat zum Gegenstande die Zeichnung irgend eines Hauptcharakters, um den sich Alles nur bewegt, seine Eigenthümlichkeit scharf herauszuheben; wie die Stücke des Goldoni, Moliere's Misanthrop und besonders Tartüf u. d. gl., welche Gattung aber fast ganz aus der Mode gekommen ist.

Das Familienstück stellt das Leben einer einzigen Familie dar, und begnügt sich mit emsiger Auseinandersetzung des Schönen, das sich im innersten Verkehre der Herzen erzeugt; es hat Ähnlichkeit mit den Stillleben der niederländischen Maler, und ist nur sofern ein Kunstwerk, als es treue Zeichnung und warmes, lebendiges Colorit hat. Auch diese Gattung hat sich überlebt.

Die Posse, auch Schwank und Burleske genannt, ist auf den Spaß im eigentlichsten Sinne berechnet, und führt, selbst auf Kosten der inneren Wahrscheinlichkeit, die lächerlichsten Scenen vor. Sie gehört ebenfalls nur dann zur Kunst, wenn in ihr Erfindung, Witz und Charakteristik herrscht.

Die Parodie ist die Lustspielgattung, in der irgend ein ernstes Stück sowohl mit seiner Grundidee als seinen Charakteren in's Komische versetzt ist; wird das Alles aber in's Possenhafte, oder gar rein Carikirte herabgezogen, so entsteht die Travestie.

Das Lustspiel überhaupt ist sonach der Kampfplatz, in welchem Laune, Witz, Scharfsinn, Humor —

gegen den Ernst des Lebens auftreten, damit er in unsre Stirnen keine zu tiefen, bleibenden Furchen ziehe.

Laune ist die gemüthlich heitre Auffassung des Gedankens; Witz ist die Gabe, überall Ähnlichkeiten zu finden; Scharfsinn findet die Unterschiede, und Humor ist das Meer, in das sich alle diese Ströme ergießen, und das die ganze Erde umwogt, hier an Felsen, dort an lachende Ufer, an Paradise anschlägt, Linienschiffe dahin führt und den leichten Kahn, in welchem ein liebendes Paar seinen Wünschen zusegelt.

d. Die Oper.

Die Oper ist ein lyrisch-dramatisches Gedicht, in welchem die Handlung von Gesang und Musik und gewöhnlich auch vom Tanze begleitet wird, um die Empfindungen und Leidenschaften der Personen möglichst lebhaft auszudrücken und das gesteigertste Interesse der Zuschauer zu bewirken. Auge und Ohr werden bezaubert durch Darstellungen aus der bildenden Kunst, um die Fantasie völlig einzunehmen.

Musik ist die Sprache der Geisterwelt; dort, wo für das Wort die Schranken, beginnt das Reich der Musik. Sie ist also in der Oper nicht sowohl Begleitung des Wortes, des Gedankens, der Empfindung, als vielmehr ihre Ausführung in's Unendliche, ihre Ergänzung, ihre Entsinnlichung.

Die Oper sey ein anderer Traum, in welchem die Wirklichkeit in Wundergebilde verschwimmt und

uns die Gestalten des Lebens in überirdischer Kraft und Lieblichkeit vor das Auge treten. Aber wie im Traume eben mehr die Fantasie als das Denkvermögen beschäftigt ist, soll auch in der Oper mehr jene als dieses in Thätigkeit versetzt, mehr das Gefühl als der Verstand aufgeregt und frei werden. Die Worte der handelnden Personen sollen deßhalb hier bildlicher seyn als im eigentlichen Drama, keine Begriffe geben, sondern nur Empfindungen ausdrücken, so daß man den Gang der Handlung allenfalls auch dann fassen kann, wenn man die Worte selbst nicht vernommen hat, wie im Ballete.

Dem Stoffe nach theilt sich die Oper in die große oder ernste, und in die komische.

Die große Oper entlehnt ihre Stoffe aus der Götter- und Heldenwelt, und heißt sonach dann auch romantische und heroische Oper. In der erstern handeln Wesen der Geisterwelt und das Wunderbare herrscht vor; in der zweiten treten Helden der Fabelzeit oder der Geschichte selbst auf.

Die komische Oper behandelt wie das Lustspiel das gewöhnliche Leben, nur daß in dieser die Sitten- und Charakterzeichnung noch lebendiger ist und fast an das Grottesk streift.

Was von der Oper gesagt worden ist, gilt auch vom Ballete; nur daß in diesem der Tanz Hauptsache wird.

Vierte Abtheilung.

Epische Poesie.

I.

Wesen des Epischen.

Epos heißt im Griechischen das Wort, im weiteren Sinne Erörterung, Erzählung. Diesem nach ist also jede künstlerische Erzählung einer Begebenheit eine epische Dichtung. Das Wesen der lyrischen Poesie besteht im Ausdrucke des persönlichen Gefühls, das der dramatischen in der Darstellung einer Handlung in der Gegenwart; das Wesen der epischen — in der Darstellung einer vergangenen Begebenheit als vergangen.

Im lyrischen Gedichte gibt sich der Dichter mit seinem ganzen Selbst, er schildert sich selbst; im Drama tritt er aus sich heraus, verliert sich im Gegenstande und läßt die Personen mit ihren Denk- und Handelsweisen in einander wirken; im epischen Gedichte ist der Dichter wieder gegenwärtig und nur sein Gegenstand fern; er erzählt und wir vernehmen gelegentlich auch seine Ansichten, die er aber leidenschaftlos ausdrückt und die uns wie aus einer gewissen Höhe nur zu Ohren kommen, nur wie ein

fernes Echo. Das Drama ist eine Handlung: im epischen Gedichte reihen sich viele Handlungen an einander, die verschiedenartige Interessen entwickeln und mehrere Hauptcharaktere vorführen können. Ein bestimmtes Ziel muß zwar auch im epischen Gedichte verfolgt werden, aber der Weg zu demselben darf hier auf hundert Nebenpfaden eingeschlagen werden.

Das gilt von der epischen Poesie im Allgemeinen; die besonderen Gattungen derselben aber haben wieder ihre besonderen Bestimmungen.

II.

Eintheilung des epischen Gedichts.

a. Die Epopöe.

Die Epopöe ist das eigentliche, und zugleich umfassendste epische Gedicht.

Sie ist die poetische Erzählung einer wichtigen, interessanten, wunderbaren Begebenheit, die eine ausgedehnte Zeit, viele merkwürdige Charaktere und Handlungen, unter dem sichtbaren Einflusse der Geisterwelt, als der Vergangenheit angehörend, dem Auge vorführt.

Die Begebenheit muß wichtig seyn.

Der Stoff der Homer'schen Epopöe, der Iliade, nämlich die Zerstörung von Troja, ist wichtig; Tasso's befreites Jerusalem u. s. w.

Durch ihre historische Wichtigkeit, oder durch merkwürdige Vorgänge, die dem Reinmenschlichen angehören, wie durch Zeit und Ort und Charaktere

wird die Begebenheit interessant, noch mehr durch das Wunderbare selbst, das sich aus dem unmittelbaren Einwirken der Geisterwelt in die Angelegenheiten der handelnden Personen ergibt.

In der Iliade treten die Götter zur Unterstützung der streitenden Parteien auf; in Klopstock's Messias ist der Himmel und die Hölle in Thätigkeit.

Die Begebenheit umfasse eine ausgedehnte Zeit und bewege sich ruhig, stufenweise, getheilt, wie das Leben selbst. Das Drama führt ruhlos vorwärts und strebt unaufhaltsam seinem Ziele entgegen; das epische Gedicht geht langsam, bricht oft ab, um Neues aufzunehmen, kehrt zu dem Abgerissenen gelegentlich wieder zurück und nimmt es mit: das Drama ist ein reißender Strom, die Epopöie ein großes stilles Meer, das hundert Ströme in sich aufnimmt. Sie befaßt sich mit der Darstellung alles Interessanten, verflicht in ihren Stoff große Weltbegebenheiten, schildert ganze Nationen, beschreibt Sitten und Gebräuche; aber am schönsten und frischesten bewegt sie sich in der Zeit der Sagen und Wunder.

Die Epopöie ist also die poetische Erzählung einer großen Weltbegebenheit. Von geringerem Umfange und beschränkterer Bedeutung ist dasjenige epische Gedicht, das eigentlich nur das Leben einzelner Menschen schildert; dieses heißt:

b. Epos oder Heldengedicht.

Das Epos unterscheidet sich von der Epopöie nur dadurch, daß es das Leben eines Helden und

zwar in kürzerer Zeit und geringerem Umfange erzählt. Hierher gehören die meisten romantischen Epopöien eigentlich, selbst Homer's Odyssee, die die Schicksale des Ulysses (Odysseus) auf seiner Rückkehr in's Vaterland behandelt; ferner alle Epopöien, die einen engeren mythischen, religiösen oder historischen Stoff zum Inhalte haben, wie das Nibelungenlied, Alxinger's Bliomberis, Oberon von Wieland, Schulze's Cäcilie, Pyrker's Rudolfiade u. s. f.

Ist der Raum der Darstellung noch enger um eine Hauptperson, um eine kurze, romantische Begebenheit geschlossen, so heißt das Epos — romantische Erzählung, wie z. B. Schulze's bezauberte Rose u. m. a.

In das Gebiet der epischen Dichtung gehören hiernach auch:

c. Romanze, Ballade.

Romanzen und Balladen sind kleine erzählende Gedichte, welche Begebenheiten, Schicksale, Situationen, ja oft nur einzelne Momente aus dem Leben eines Menschen ernst oder scherzend, mehr oder minder lyrisch schildern.

Die Romanze ist südlichen, die Ballade nördlichen Ursprungs, und sind ihrem Wesen nach eins; eine neuere Unterscheidung will in der Romanze mehr lyrische, in der Ballade dramatische Behandlung, oder mit andren Worten, es soll in der Romanze der Dichter leidenschaftlicher schildern, in der Bal-

lade einfach vorführen. Diese Unterscheidung ergab sich aus dem Vergleiche jener mit dieser; der südliche Dichter spricht wärmer, theilnehmender; der nördliche ernster, beschauender.

Endlich gehört noch zur epischen Poesie

d. der Roman.

Was vom epischen Gedichte überhaupt und besonders vom Heldengedichte gesagt worden ist, gilt vom Romane; denn es ist dieser nichts anders als ein Heldengedicht oder Epos in Prosa. Er behandelt, wie dieses, die Begebenheiten einer interessanten Person, oder spiegelt in sich eine ganze bedeutende Zeit ab.

Der Stoff bestimmt die besonderen Gattungen des Romans.

Es gibt historische, bürgerliche, filosofische Romane.

Der historische Roman schildert eine bestimmte Zeit, durch die er eine Person oder Familie hinführt, Sitten und Gebräuche.

Er verknüpft die Schicksale seines Helden mit den besonderen Ereignissen einer Periode und führt uns historische Charaktere vor; wie der W. Scott'sche Roman, der ein classisches Muster für diese Gattung bleibt.

Der Familienroman gibt nur die Schicksale eines Menschen oder einer Familie, und begnügt sich mit der Schilderung interessanter Verhältnisse, Situationen und Charaktere aus dem gewöhnlichen Leben.

Der filosofische Roman hat eine höhere Aufgabe. Ihm ist es zu thun, eine bestimmte Weltansicht in seiner Erzählung, das ist, im Zusammenwirken seiner Personen und Verhältnisse, anschaulich zu machen. Ein solcher ist Göthe's Wilhelm Meister. Eine Nebengattung des filosofischen ist der Kunstroman, in welchem der Dichter seine Kunstprincipien äußert, und seine Personen in solche Lagen versetzt, aus denen sich jene klar ergeben; wie z. B. Sternbald's Wanderungen von Tieck.

Der Roman umfaßt auch die Novelle und die Erzählung.

Die Novelle — dem Worte nach eine Neuigkeit — entstand bei den Italienern, die in ihren Conversationen die Erzählung interessanter Tagsbegebenheiten besonders lieben. Eine solche Erzählung eigentlich nur ist die Novelle, und Meister in dieser war Boccaccio. Seinem Decamerone nach erzählte Wieland solche Novellen in seinem Hexameron von Rosenhain.

Gegenwärtig versteht man unter Novelle etwas von ihrer ursprünglichen Bedeutung ganz Verschiedenes, nämlich eine Erzählung größeren Inhalts, die besondere geistige Interessen oder vorzugsweise seltene Schicksale der Menschen in fantastischer Einkleidung behandelt.

W. Scott nennt manche seiner historischen Romane Novellen und mit Unrecht; eben so wenig paßt diese Benennung für die Novellen von Steffens, die gleichfalls wirkliche Romane sind.

Die Erzählung selbst ist nur durch den geringeren Umfang vom Romane unterschieden und allenfalls noch darin, daß sie sich mehr um einen Charakter, um eine Begebenheit bewegt, ohne Berücksichtigung der Gesammtverhältnisse des Lebens.

* * *

Hiermit schließe ich dieses und das Ganze der Theorie der Dichtkunst, und gebe zum Schlusse dieser meiner Abhandlungen nur noch einige allgemeine Bemerkungen über Kunst und Lectüre.

Noch einmal; lesen Sie, meine Damen, dieses Büchlein mit Aufmerksamkeit.

Sie werden, selbst nach späteren, weiteren Ausflügen in das reizende Land der Kunst, selbst von den höchsten Bergen der Forschung, auf diese bescheidene Anhöhe zurückkehren, und es mir danken, daß ich Ihr Auge nur allmählig gewöhnt wissen wollte an den blendenden Reiz dieser zauberischen Welt. —

Anhang.

Aphorismen über Kunst und Wissenschaft.

Welch' ein sonderbarer Contrast findet sich im menschlichen Begriffe von Schönheit! Je zerrissener, aufgelöster, unharmonischer eine Gegend, desto pittoresker, schöner nennen wir sie; während wir sonst nur das schön heißen, was durch die Harmonie aller seiner Theile beruhigt. — Ist aber dieser wunderliche Contrast nicht eben ein Beleg für die Einheit des Schönen?

Ja; es gibt nur eine Schönheit; und nennen wir dort das Zerrissene schön, so fühlen wir tief den Grund hiervon. Es liegt in jenem Pittoresken eine Verbindung, die nur für das Auge der Seele sichtbar ist; so sind auch nur für das Ohr der Seele Beethoven's, bisweilen an Wahnsinn grenzende, Ungebundenheit und Dunkelheit, keine Disharmonieen.

Das Kunstwerk muß aufregen und beruhigen. Ein Gedicht, das Unruhe in uns zurückläßt, ist, es mag übrigens der Form nach vollendet seyn, ein unkünstlerisches Product, ein Unding. Byron trifft dieser Vorwurf bei vielen seiner Dichtungen mit Recht.

Die Kunst macht die Idee frei; die letzte, höchste Idee ist Gott. Reihen sich die Stufen der Entwicklung nicht so an einander, daß die Fantasie bis dahinauf den Weg antreten kann, so — wurde gefehlt; schön ist, was die Fantasie frei macht.

Die Liebe zur Kunst ist die Liebe zur Natur; die Liebe zur Natur ist die Liebe zu Gott: der reinste Denker ist der glücklichste Mensch, und der glücklichste ist der beste.

Einst waren alle Seelen eine. Da ward die Körperwelt und der Menschengeist begann, unendlich zertheilt, die Wanderung. Seine Bestimmung ist, wieder zurückzufließen in Gott, wie der Strahl der Sonne am Abende. Und auf dieser Wanderung finden sich die Seelen, und die durch Kunst und Natur verbundenen gehen vereinigt; Kunst ist Liebe, denn Kunst ist Natur.

Die höchste Kunst wird einfache Natur.

Man kann vom Künstler sagen, daß er nach den tollsten Sprüngen seiner Fantasie, nach der gesetzlosesten Kometenjagd seines Geistes immer wieder dahin gelangt, wo die Mutter Natur unter einer Linde sitzt und dem Menschenkinde eine Lilie auf die Stirne und eine Rose an das Herz legt, und seine wahrheitdurstigen Lippen mit Thautropfen des Glaubens und einem Trunke aus dem klaren Wiesenbache kühlt, der dahinfließt, still wie die Weisheit, zwischen Myrthen, Palmen, Cypressen und Immortellen.

Zürnet der Erdenkunst nicht, wenn sie nur irdisch schafft! Hier sind wir zu umdornt, zu umflort, um — gänzlich befriedigen zu können. Hier *werden* wir, dort werden wir *seyn*; wir werden *seyn*, wenn wir nicht mehr sind; wir werden *leben*, wenn wir gestorben. Wir werden erwachen und uns den Erdentraum erzählen mit Lächeln. Unsere gelittenen Leiden werden gestorbene Bienen seyn, die nach dem Stiche den Stachel verloren haben und um die Zellen liegen, die sie gefüllt mit Honig; unsere genossenen Freuden aber werden dann dem Liede der Lerchen gleichen, das auf einer Erdscholle begonnen und sich in den Äther der Ewigkeit verloren hat. Hier haben wir immer nur eine *Vergangenheit*, denn selbst unsere Gegenwart ist eine, da keine Minute länger verweilt als — eine Minute; dort werden unsere Genüsse reicher seyn um eine Gegenwart,

die sich verklärt im Abendrothe der Vergangenheit. Die Ideale des Erdenlebens schmelzen sich jenseits in Wirklichkeiten um, der Traum in Wachen, die Sehnsucht in Erhörung; dort schlägt keine Uhr die Mitternachtstunde, kein Zeiger entsetzt uns durch seine furchtbare Eile in der Stunde der Freude und die noch schrecklichere Trägheit in der des Schmerzens; dort tritt uns nicht mehr das Gespenst der Verwesung entgegen; dort ist nicht die Geburt ein Tod, sondern jeder neue Tod eine neue Geburt. Zur Rechtfertigung unsers beschränkten Strebens könnte man noch weiter, noch tiefer vergleichen: aber ich muß enden diese unendliche Antithese, diese umgekehrte Elegie, denn — dieses Bild der Zukunft verdunkelt das Erdenbild gar zu sehr, daß man es kaum mehr recht liebhaben kann.

Ungefähr, wie wenn ein Kunstfreund, der sich sein Zimmerchen mit einigen Bildern guter Meister ausgeschmückt hat, nach Hause kehrt aus einem Pariser Museum, einer Dresdner Gallerie, einem Wiener Belvedere, einem Vatikane, wo er die Raphael's, Correggio's, Van Eyk's, Tintoretto's, Claude Lorrain's, Dürer's — bewundert, und nun sein bescheidenes, schmales Cabinetchen übersieht: zwar, das Schöne ist auch im Kleinen schön, aber — die Sehnsucht ist einmal rege geworden, und — er belächelt seine Armuth, verkauft sein Besitzthum seufzend und mit Nachtheil, nur um es los zu werden, und verwendet die daraus gelöste Summe, von Zeit zu Zeit eine Reise unter-

nehmen zu können zu jenen Unsterblichkeittempeln, in denen er schon einmal die Wonne der Seligen gekostet hat. O dulden wir uns in unserer Beschränktheit, in unserer untröstlichen Sehnsucht nach dort, und preisen wir uns vielmehr glücklich, denn eben in dieser nie zu befriedigenden Sehnsucht nach dem Höheren liegt der Beweis für das Daseyn eines Höchsten, eben diese Unzufriedenheit mit dem Besitzthume des Sterblichen beurkundet eine — Unsterblichkeit.

Über Lectüre.

Der Mensch ist die Ära des Erdenlebens, des Wissens, Könnens, Sollens, der Weisheit.

Der Mensch ist der ausgesprochene Gott, der endliche Unendliche, der unendliche Endliche.

Der menschliche Geist ist der sich ewig verjüngende Phönix, der sich die kostbaren Stoffe eines Jahrhunderts, eines Jahrtausends zusammenträgt, sie verbrennt, um sich in ihren Flammen zu läutern und zu regeneriren.

Der Schöpfer ist für das beschränkte Auge der Welt nur da durch das Geschöpf; jenen erkennt man in diesem.

Wer sich kennt, kennt auch Gott.

Darum stand den Weisen Griechenlands die Selbstkenntniß höher als alles Wissen: Kenne dich selbst! las man in Delfi.

Diese Selbstkenntniß muß unser Ziel werden; aber da der Endliche unendlich ist, wird auch das Streben darnach unendlich oder — ohne Ende seyn müssen, das heißt, bis zum Tode.

Mit dem Menschen also beginnt und endet das Wissen; hieraus folgt, daß Geschichte die Grundwissenschaft sey.

Die Weltgeschichte aber besteht nicht ohne Menschengeschichte, sie nützt durch diese nur.

Man kann die ganze Weltgeschichte auswendig wissen, ohne Vortheil aus ihr zu ziehen; die Geschichte wissen — ist nichts, sie kennen — ist Alles.

Wer den Menschen seinem Doppelwesen nach kennt, ihn belauscht in allen seinen Verkehren, und die geheime Werkstätte seiner Seele besucht, dem werden die Räthsel der Weltgeschichte keine Räthsel bleiben, denn er sieht dann nur in dieser in Masse, was er dort im Einzelnen schon kennen gelernt hat, den Menschen, und ihm ist nichts mehr unerklärlich, nichts mehr ganz neu.

Die Geschichte des Menschen ist die auch der Menschen.

Das Studium der Geschichte ist demnach der Grund, auf den das Gebäude des Wissens sich stützen muß. Alle übrigen Wissenschaften sind die verwandten Tonarten dieses Grundtons: alle führen auf ihren eigenthümlichen Scalen wieder nur hin zur Kenntniß des Menschen: so selbst die geflügelte Poesie, die, indem sie über die Erde sich hinwegschwingt, doch nur den Himmel zu erreichen sucht, um dem so leicht erkaltenden Herzen himmlisches Feuer zu bringen, doch nur die Geisterwelt erschließt, um den Geist des Menschen zu erschließen.

Leicht ziehen sich alle Wissenschaften am Faden der Geschichte durch das Labyrinth des Widerspruchs, mit dessen Bekämpfung sich das Problem unserer Bestimmung löst; alle dienen ihr, sie dient allen, die Unterstützung ist wechselseitig, wie der Genuß.

Die Weltgeschichte beginnt mit der Menschengeschichte.

Die Menschengeschichte (Menschenkunde) ist zweifach, denn es bedingen sich ja in uns Geist und Körper, und beide fordern gleiche Aufmerksamkeit.

Sonach umfaßt die Menschenkunde: Geologie (Erdkunde, zu unterscheiden von Geographie, Länderbeschreibung), Physik (Naturlehre), Anthropologie (Menschenkunde im engeren Sinne) und Geschichte der Humanität (der stufenweisen Ausbildung des menschlichen Lebens).

Diese Wissenschaften gehen allen anderen voran und geben ihnen Gehalt und Anwendung.

Was hiernach gelesen werden soll, bestimmt eigentlich der Stand des Lesers und sein Verhältniß zur Welt; Frauen sind hierin völlig unabhängig. Genug. —

* * *

Ich habe geschrieben für fremdes Glück,
Nach dem eigenen werd' ich streben,
Und ich hab' es erstrebt, wenn der fremde Blick
Mir Zeugniß von seinem kann geben.

In der Verlagshandlung dieses Werkes, so wie in allen Buchhandlungen Deutschlands, sind auch folgende empfehlungswerthe Schriften zu haben:

Braun v. Braunthal, J. K., Loda. Trauerspiel in drei Akten. Nach Ossian's Gedichte gleichen Namens. gr. 8. In Umschlag broschirt. Schreibpapier 20 gr., Druckpapier 16 gr. sächsisch.

Collin, Matth. v., Nachgelassene Gedichte; ausgewählt und mit einem biographischen Vorworte begleitet von Jos. v. Hammer. 2 Bände. Mit Porträt. 12. In Umschlag broschirt. 1 Rthlr. 16 gr.

Enk, M., Das Bild der Nemesis. 8. In Umschlag broschirt. 12 gr.

— — Die Blumen. Lehrgedicht in drei Gesängen. 8. In Umschlag broschirt. 9 gr.

— — Eudoria, oder die Quellen der Seelenruhe. gr. 8. In Umschlag broschirt. 12 gr.

— — Melpomene, oder über das tragische Interesse. 8. In Umschlag broschirt. 1 Rthlr. 8 gr.

— — Über den Umgang mit uns selbst. 12. In Umschlag broschirt. 16 gr.

Mayer, Ph., Theorie und Literatur der deutschen Dichtungsarten. Ein Handbuch zur Bildung des Styls und des Geschmackes. Drey Bände. gr. 8. 3 Rthlr.

Neumann, Prof. Joh. Ph., Ernst, Frohsinn und Scherz. In Dichtungen mannigfachen Inhaltes. 12. In Umschlag broschirt. 20 gr.

Nicolaus, Poetische Betrachtungen in freien Stunden. Mit einer Vorrede und einem einleitenden Gedichte begleitet von Friedrich v. Schlegel. 12. In Umschlag broschirt. 16 gr.

Scott, Walter, Das Fräulein am See. Ein Gedicht in sechs Gesängen, übersetzt von Ferd. Haas. 12. In Umschlag broschirt. 16 gr.

Sommer, Ed., Heinrich der Zweite, Herzog von Montmorency. Ein historisch-dramatisches Gedicht in fünf Acten. gr. 8. 1 Rthlr.

— — Kritik der Albaneserinn. gr. 8. 8 gr.

Vitali, J. B. v., Der Hausfreund. Ein Taschenbuch, allen Schönen gewidmet. Mit einem Titelkupfer. 8. 16 gr.

Haller

017/c1

University of
Connecticut
Libraries

39153028238295

46367